

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



ISSN 2345–1408
Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr.2 (37), 2020

Tipografia VALINEX
Chișinău

Revistă științifică, categoria B

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

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

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coordonatori științifici și redactori: **Larisa BALABAN**, conf. univ., dr. în studiul artelor

Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

Diana BUNEA, conf. univ., dr. în studiul artelor

Redactor literar:

Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență computerizată:

Larisa BALABAN, conf. univ., dr.

Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

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

ISSN 2345-1408 (Print)

ISSN 2345-1831 (PDF)

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

CUPRINS

ARTA MUZICALĂ

BALABAN Larisa, BUNEA Diana

PROIECTUL ȘTIINȚIFIC INSTITUȚIONAL PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ): ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE (2015–2019)

THE SCIENTIFIC INSTITUTIONAL PROJECT *THE MUSICAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA (FOLKLORE AND COMPOSERS' WORKS): UPDATING, SYSTEMATIZING, DIGITIZING* (2015–2019) 9

MUZICA SIMFONICĂ ȘI VOCAL-SIMFONICĂ

ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина

CIOBANU-SUHOMLIN Irina

ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ В ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ ПО ПРОЧТЕНИИ Г. ЧОБАНУ

INTERFERENȚE DE GENURI ÎN *POEMUL ELEGIAIC* DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ *APRÈS UNE LECTURE* DE GHENADIE CIOBANU

GENRE INTERFERENCES IN THE *ELEGIAIC POEM* FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA *APRÈS UNE LECTURE* BY GHENADIE CIOBANU 15

САМБРИШ Елена, ПУТИНА Анастасия

SAMBRIȘ Elena, PUTINA Anastasia

GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN Г. ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ МАКРОТЕМАТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ)

GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN DE GH. CIOBANU: PARTICULARITĂȚI ALE ORGANIZĂRII MACRO-TEMATICE (ÎN BAZA PRIMEI PĂRȚI)

GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN BY GH. CIOBANU: FEATURES OF THE MACRO-THEMATIC ORGANIZATION (ON THE EXAMPLE OF THE FIRST PART) 26

MUZICA CONCERTANTĂ

BADRAJAN Svetlana, CHIFORIȘIN Galina

CREAȚIA PENTRU ORCHESTRA DE CAMERĂ A LUI V. DONI: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI DE GEN

VALENTIN DONI'S WORKS FOR CHAMBER ORCHESTRA: STRUCTURAL AND GENRE PARTICULARITIES 33

САМБРИШ Елена

SAMBRIȘ Elena

ТЕМБРОВО-ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. ПЫСЛАРЬPARTICULARITĂȚI ALE TIMBRULUI ȘI TEXTURII ÎN LUCRAREA *MUSICA CONCERTATA* PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE S. PÎSLARIPECULIARITIES OF TIMBRE AND TEXTURE OF *MUSICA CONCERTATA* FOR SYMPHONY ORCHESTRA BY S. PYSLAR 40**MUNTEANU Dorina****АСПЕКТЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРАЛЬНЫЕ АЛЕ КОНЦЕРТУЛИ NR.2 ПЕНТРУ КОРН ШИ ОРКЕСТРА ДЕ ОЛЕГ НЕГРУТА**

STYLISTICAL AND STRUCTURAL ASPECTS OF CONCERTO No.2 FOR HORN AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA 50

БЕРЕЗОВИКОВА Татьяна, БУРУНОВА Анастасия

BEREZOVICOVA Tatiana, BURUNOVA Anastasia

CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА: КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ*CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR* DE VLADIMIR BELEAEV: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE, DRAMATURGICE ȘI DE GEN*CONCERTO FOR A COMPOSER* BY VLADIMIR BELEAEV: PARTICULARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND GENRE 57**MUZICA DE CAMERĂ****TARAN Vladimir****ELEMENTE MORFOLOGICE ȘI STILISTICE ÎN CICLUL PATRU PIESE ПЕНТРУ FAGOT ȘI PIAN DE ОЛЕГ НЕГРУТА**MORFOLOGIC AND STYLISTIC ELEMENTS IN THE CYCLE *FOUR PIECES FOR BASSOON AND PIANO* BY OLEG NEGRUTA 64**FLOREA Augustina****VALENȚE ROMANTICE АЛЕ ТЕНДИНȚЕЛОР НАȚIONАЛЕ ȘI UNIVERSALE ÎN SONATA ПЕНТРУ VIOARĂ ȘI PIAN DE SABIN DRĂGOI**ROMANTIC MEANINGS OF THE NATIONAL AND UNIVERSAL TENDENCIES IN THE *SONATA* FOR VIOLIN AND PIANO BY SABIN DRAGOI 72**ДЖАЛИЛОВА Наталья**

DJALILOVA Natalia

СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО ИНО-3 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ В. РОТАРУTRĂSĂTURI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN *TRIO ИНО-3 ПЕНТРУ PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL* DE V. ROTARU

STYLISTIC AND INTERPRETATIVE FEATURES IN *TRIO INO-3 FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO* BY V. ROTARU..... 79

MELNIC Victoria, PÂNZARU Natalia

PROCEDEE ȘI TEHNICI POLIFONICE ÎN SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ

POLYPHONIC PROCEDURES AND TECHNIQUES IN *THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO* BY SARAFIM BUZILA 85

MUZICA CORALĂ ȘI VOCALĂ

MIHALAȘ Mihai

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

MEANS OF COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE EXPRESSION IN THE CHORAL SUITE *CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ* BY T. ZGUREANU 93

GAMURARI Pavel

LIRICA STĂNESCIANĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR CORNEL ȚĂRANU ȘI DAN VOICULESCU

STANESCU'S LYRICS IN THE CREATION OF COMPOSERS CORNEL ȚĂRANU AND DAN VOICULESCU 99

МУНТЯНУ Анжелика

MUNTEANU Angelica

ПЕСНИ-ДУЭТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ ДОГИ

CÂNTECELE-DUETE ÎN CREAȚIA LUI EUGEN DOGA

SONGS-DUETS IN THE CREATION OF EUGEN DOGA 105

ДЯБЛОВА Кристина

DEABLOVA Cristina

ЕВАНГЕЛИЕ И ГИМНОГРАФИЯ ПРАЗДНИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

EVANGHELIA ȘI IMNOGRAFIA SĂRBĂTORII SCHIMBĂRII LA FAȚĂ ÎN LUMINA PROBLEMATICII INTERTEXTUALITĂȚII

THE GOSPEL AND HYMNOGRAPHY OF THE FEAST OF TRANSFIGURATION: THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY 112

FOLCLOR MUZICAL

DRAGOI Vasile

CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DIN VALEA NISTRULUI ÎN CULEGERILE DE FOLCLOR DIN SECOLUL XX (ÎN BAZA COLECȚIEI DOINE, CÂNTECE, JOCURI DE GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU)

THE PROPER SONG FROM THE DNIESTER VALLEY IN THE FOLKLORE COLLECTIONS OF THE 20TH CENTURY (BASED ON THE COLLECTION <i>DOINE,</i> <i>CÂNTECE, JOCURI</i> BY GLEB THCAIKOVSKI-MERESHANU)	118
--	-----

VĂLUȚĂ-CIOINAC Diana, BADRAJAN Svetlana

DIN ISTORIA ROMANȚEI DE CIRCULAȚIE FOLCLORICĂ

ASPECTS RELATED TO THE HISTORY OF THE FOLKLORE ROMANCE	123
---	-----

DRUȚĂ Andrei

**CONTRIBUȚIA CONSTRUCTORILOR DE NAI LA AFIRMAREA
INSTRUMENTULUI ÎN CONTEMPORANEITATE**

THE CONTRIBUTION OF PANPIPE MAKERS TO THE AFFIRMATION OF THIS INSTRUMENT IN CONTEMPORANEITY	127
--	-----

GRIB Vitalie

TIPURI DE ORNAMENTE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ TRADIȚIONALĂ

TYPES OF ORNAMENTS IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC.....	131
---	-----

FOLCLOR MUZICAL ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ

MELNIC Victoria, COȘCIUG Svetlana

**SUITA ÎN *STIL POPULAR* PENTRU CVARTETUL DE COARDE DE V. VERHOLA:
PARTICULARITĂȚI TEMATICE ȘI COMPOZIȚIONALE**

THE SUITE <i>IN FOLK STYLE</i> FOR STRING QUARTET BY V. VERHOLA: THEMATIC AND COMPOSITIONAL PARTICULARITIES	138
--	-----

CHICIUC Natalia

**VALORIFICAREA ELEMENTULUI FOLCLORIC ÎN SUITELE
COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA**

USING THE FOLKLORIC ELEMENT IN GHEORGHE NEAGA'S SUITES	145
--	-----

INTERPRETARE MUZICALĂ

SLABARI Nicolae

**ACORDEONUL CA INSTRUMENT MUZICAL ÎN CONTEXTUL ARTEI
INTERPRETATIVE TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN SEC. XX-
XXI**

THE ACCORDION AS A MUSICAL INSTRUMENT IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL INTERPRETATIVE ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE 20th – 21st CENTURIES	150
--	-----

ROMANENCO Cristina**ASPECTE ALE TRATĂRII ÎN STIL JAZZ A MELODIILOR POPULARE ROMÂNEȘTI: SĂRACA INIMA MEA ȘI CIRIP**

ASPECTS OF JAZZ STYLE TREATMENT OF ROMANIAN FOLK MELODIES: SĂRACA INIMA MEA ȘI CIRIP 155

ȘTIUCĂ Petru**PROCEDEE ȘI PARTICULARITĂȚI DE TRANSCRIERE ȘI INTERPRETARE A CREAȚIILOR POLIFONICE PENTRU ACORDEON**

METHODS AND SPECIFIC FEATURES OF TRANSCRIBING AND PERFORMING POLYPHONIC WORKS FOR ACCORDION 160

TĂLĂMBUȚĂ Radu**FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI DE TUDOR CHIRIAC: PERSPECTIVE INTERPRETATIVE**

FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI BY TUDOR CHIRIAC: PERFORMING IPOSTASIS 165

BUSUIOC Tatiana**VOCALISTE CONSACRATE DE TALIE INTERNAȚIONALĂ ÎN ROLURILE FEMININE CENTRALE DIN OPERELE VERISTE**

INTERNATIONALLY RENOWNED VOCALISTS IN THE CENTRAL FEMALE ROLES IN VERISTIC OPERAS 173

PROFILURI DE MUZICIENI**CHISELIȚĂ Vasile****DUMITRU BLAJINU — ÎNTEMEIATORUL ORCHESTREI FOLCLOR: UNELE FILE DOCUMENTARE**

DUMITRU BLAJINU — THE FOUNDER OF THE FOLCLOR ORCHESTRA: SOME DOCUMENTARY FILES 178

BRÎNZILĂ-COȘLEȚ Zinaida**APORTUL SOLIȘTILOR VOCALIȘTI AI ORCHESTREI DE MUZICĂ POPULARĂ FLUIERAȘ CONDUSĂ DE S. LUNCHEVICI ÎN PROMOVAREA CULTURII MUZICALE NAȚIONALE PE PLAN INTERNAȚIONAL**

THE CONTRIBUTION OF THE VOCAL SOLOISTS OF THE FLUERAS FOLK MUSIC ORCHESTRA LED BY S.LUNCHEVICI IN THE PROMOTING OF NATIONAL MUSIC AT INTERNATIONAL LEVEL 183

ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей
PILIPETȘHI Serghei

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ В УСЛОВИЯХ ФАШИСТСКОЙ
ДИКТАТУРЫ**

VIATA ȘI ARTA MARIEI SEBOTARI ÎN TIMPUL DICTATURII FASCISTE
THE LIFE AND ART OF MARIA SEBOTARI UNDER THE FASCIST DICTATORSHIP
..... 191

EDUCAȚIA PRIN ARTĂ

COTOVIȚCAIA Daniela, POGOLȘA Lilia

**EXPRIMAREA ARTISTICĂ ȘI SENSIBILIZAREA CULTURALĂ — CALEA SPRE O
EDUCAȚIE DE CALITATE**

ARTISTIC EXPRESSION AND CULTURAL AWARENESS — THE PATH TO A
QUALITY EDUCATION 199

ARTA MUZICALĂ

PROIECTUL ȘTIINȚIFIC INSTITUȚIONAL PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ): ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE (2015–2019)

SCIENTIFIC INSTITUTIONAL PROJECT THE MUSICAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA (FOLKLORE AND COMPOSERS' WORKS): UPDATING, SYSTEMATIZING, DIGITIZING (2015–2019)

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

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

CZU 78(478):781.97

Proiectul instituțional de cercetare Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare s-a desfășurat în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice între anii 2015–2019 și reprezintă o contribuție importantă în dezvoltarea activităților de salvagardare a patrimoniului național imaterial, adusă de o echipă de cercetători, specialiști în domeniu. Articolul conține o largă trecere în revistă a activităților desfășurate și a realizărilor științifice obținute în cadrul proiectului.

Cuvinte-cheie: documentarea patrimoniului național, patrimoniul muzical din Republica Moldova, folclor, creație componistică

The institutional research project „The Musical Heritage of the Republic of Moldova (folklore and composers' works): updating, systematizing, digitizing” was developed between 2015–2019 at the Academy of Music, Theater and Fine Arts and represents an important contribution to the development of various activities of safeguarding the national immaterial patrimony, realized by a team of scholars and researchers in this field. The article presents a wide review of the activities carried out and the scientific results obtained within the project.

Keywords: documentation of national patrimony, the musical patrimony from the Republic of Moldova, folklore, compositional creation

Introducere. Domeniul de cercetare al proiectului *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare*, desfășurat între anii 2015–2019, îl constituie documentarea patrimoniului muzical național iar scopul proiectului rezidă în valorificarea fondurilor și colecțiilor muzicale publice și private existente în republică, fapt ce va contribui la dezvoltarea domeniului dat. Cercetările efectuate în cadrul proiectului reprezintă o realizare științifică inedită pentru muzicologia și etnomuzicologia națională, deoarece până în prezent în Republica Moldova nu a fost abordată problema colectării informației muzicale la nivel științific, cu perspectiva plasării în surse electronice deschise. Noutatea proiectului rezidă și în perspectivele de cercetare și valorificare a folclorului și a creației muzicale profesioniste, ca părți componente ale

Patrimoniului muzical imaterial din Republica Moldova, iar cercetările realizate în cadrul proiectului conțin date inedite, ce vor avea un impact de lungă durată în dezvoltarea societății.

Considerații prealabile.

Inițierea creării bazei de date digitale realizată în cadrul proiectului în stadiul inițial reprezintă o premieră în domeniu, având în vedere că în RM încă nu există un astfel de catalog și conține nu doar date statistice, ci și rezultatul unor cercetări științifice prealabile a materialelor de arhivă, în special pe aspecte legate de sistematizare și clasificare. Este primul proiect în istoria modernă a științelor despre cultura și arta din Republica Moldova sub aspectele amplorii volumului de informații acumulate și prelucrate, a multitudinii abordărilor informațiilor prezentate, în special la compartimentul „adnotarea lucrărilor/surselor muzicale” (metodologică, cronologică, stilistică, genuistică, bibliografică etc./text, ritm, metronom, note tehnice și note analitice etc.), efectului imediat scontat de aplicare a rezultatelor în știința și practica didactică și artistică.

Documentele muzicale incluse în cadrul studiului aparțin diferitor fonduri și arhive, în care sunt depozitate lucrările muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova, cât și Arhivei de folclor a AMTAP. Rezultatele proiectului sunt reflectate atât în ediții științifice — monografii, articole, elaborări metodice, cât și în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale la care participă membrii proiectului.

În cadrul proiectului *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare*, materialele muzicale arhivistice ce țin de patrimoniul muzical imaterial național au fost supuse unui proces organizat de cercetare. Registrele electronice elaborate, concepute ca un instrument performant și ușor accesibil pentru utilizatori, sunt menite să asigure calitatea procesului de documentare a lucrărilor și surselor muzicale și contribuie la expunerea unor rezultate științifice veridice ale cercetărilor în domeniul muzicii profesionale din Republica Moldova și ale folclorului muzical, precum și la diseminarea rezultatelor, la înlesnirea accesului utilizatorilor la informațiile despre valorile muzicale patrimoniale.

1. Rezultatele generale ale activităților desfășurate în cadrul proiectului.

1.1. Elaborarea metodologiilor de cercetare. La prima etapă (organizatorică) de realizare a proiectului, urmărind obiectivele de colectare, stocare și prelucrare științifică a informației muzicale privind folclorul muzical și opusurile compozitorilor din Republica Moldova și acumularea unui conținut pentru formarea unei baze de date electronice:

- a fost realizată o estimare preliminară a colecțiilor de surse folclorice și de lucrări muzicale;
- a fost evaluată situația actuală și experiența acumulată în domeniul catalogării digitale și elaborării bazelor de date referitoare la folclorul muzical și creația componistică;
- au fost elaborate metodele de cercetare științifică și schemele de stocare a informației pe hârtie și suport electronic ale creațiilor compozitorilor din Republica Moldova și ale surselor folclorice;
- a fost elaborată metodologia lucrului pe fișiere, anchete și scheme.

Unul din rezultatele pozitive obținute în cadrul proiectului se referă la elaborarea modelelor de fișiere și de structurare a datelor, a metodologiilor de prelucrare a informației despre opusurile muzicale scrise și sursele muzicale audio, realizări ce au contribuit la eficientizarea procesului de documentare a patrimoniului muzical la nivel național. Astfel, au fost elaborate:

- metodele de catalogare digitală;
- metodele privind structurarea informațiilor;
- metodele de elaborare și funcționare a bazelor de date.

1.2. Inițierea completării Registrelor digitale.

Creație componistică. Pe parcursul anilor 2015–2019, **Registrul digital privind creația componistică din RM** a fost completat cu listele lucrărilor muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova aflate în fondurile:

- Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu* (6 unități);
- bibliotecii Sălii cu Orgă (506 unități);
- arhivei Comisiei de achiziționare a Ministerului Culturii (486 unități);
- arhivei Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova (229 unități);
- fondului închis al Comisiei de achiziționare a Ministerului Culturii (1400 unități);
- bibliotecii Corului Național de Cameră al Republicii Moldova (154 unități);
- bibliotecii Orchestrei Naționale de Cameră a Republica Moldova (352 unități).

Folclor muzical. Au fost prelucrate peste 1000 de fișiere muzicale audio din Arhiva de Folclor a AMTAP — cea mai mare arhivă de folclor din republică. În special, s-a lucrat la reformatarea și ajustarea sub diferite aspecte tehnice a materialelor. Au fost separate, din cadrul unor blocuri digitale audio mari, peste 15000 de fișiere muzicale audio, au fost adnotate și introduse în **Registrul digital al Arhivei de folclor a AMTAP** circa 3000 de melodii.

1.3. Conferințe și ediții științifice; colaborări editoriale internaționale. Pe parcursul celor 5 ani de desfășurare a proiectului au fost organizate anual și s-au desfășurat 5 Conferințe Științifice Internaționale și 1 Simpozion științific cu participare internațională (Simpozion Centenar *Gleb Ciacovschi-Mereșanu*), cu scopul dezbaterii publice a problemelor științifice în domeniu și a metodelor de implementare a creației componistice din Republica Moldova în practica concertistică și în procesul didactic. Au fost editate 6 volume cu tezele comunicărilor la 5 ediții ale Conferinței Internaționale *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor muzical și creație componistică) în contemporaneitate* și ale Simpozionului științific cu participare internațională. Au fost editate 5 volume de articole științifice *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*.

Cercetările întreprinse pe parcursul anilor 2015–2019 au fost valorificate în 11 culegeri de materiale științifice și 268 publicații semnate de participanții la proiect. Membrii proiectului au publicat 11 cataloage, 2 monografii, 7 lucrări didactice, 2 suporturi de curs, 2 biobibliografii, capitole în monografii (4), un booklet și 241 de articole științifice ce țin de rezultatele obținute în cadrul proiectului. Dintre acestea, 38 de articole au fost publicate în reviste în străinătate, 49 — în reviste naționale (categoria C), 12 articole în culegeri naționale; de asemenea, au fost publicate 94 de rapoarte /teze ale comunicărilor la conferințe internaționale; în format electronic au fost publicate 41 articole.

Membrii echipei proiectului (V. Melnic, L. Balaban) au participat în colegiile de redacție ale revistelor științifice în domeniu editate în România (REVART; ARTES; Revista *Annals of Spiru Haret University, Music Series*).

Membrii echipei proiectului au organizat un șir de manifestări științifice și peste hotare — L. Balaban a participat ca Membru al Comitetului științifico-organizatoric la Conferința Științifică Internațională *Excellence through the art*, ediția I, desfășurată la 9 octombrie 2017 (România, București, Universitatea *Spiru Haret*); ediția a II-a (România, București, Universitatea *Spiru Haret*), care a avut loc pe data de 22 noiembrie 2018 ș.a. Membrii echipei proiectului au participat la conferințe științifice internaționale (cu 125 comunicări), conferințe științifice cu participare internațională (cu 12 comunicări) și la conferințe științifice cu statut național (28 comunicări), în total — 165 comunicări.

2. Diseminarea informației, implementarea rezultatelor în procesul de studii, sensibilizarea cercurilor artistice. Pe parcursul celor 5 ani de desfășurare a proiectului membrii echipei proiectului:

- au participat la conferințe științifice: 125 comunicări la conferințe științifice (28 — cu participare internațională, 12 — cu statut național; 85 — conferințe internaționale);

- au efectuat cercetări științifice în calitate de conducători științifici ai tezelor de doctorat științific și profesional (realizate de Nadejda Caulea, Pavel Gamurari, Natalia Chiciuc, Diana Coman, Vitalie Grib, Anastasia Alexandreanu, Zinaida Bolboceanu, Ghenadie Ciobanu, Vasile Drăgoi, Andrei Druță, Petre Știucă, Marian Ungur, Radu Talambuța ș.a.), cu tematică relevantă proiectului;
- au efectuat cercetări științifice în calitate de conducători științifici ai tezelor de master, licență, tezelor de curs cu teme legate de cercetările efectuate în cadrul proiectului;
- au susținut tezele de doctor în studiul artelor cu tematică relevantă proiectului (sub îndrumarea conducătorilor științifici, membri ai echipei proiectului) — în 2016 — cercetătorii N. Slabari și Hr. Barbanoi; în 2019 — cercetătoarea N. Chiciuc;
- au participat la diferite manifestări de promovare a creațiilor compozitorilor din Republica Moldova și a folclorului muzical;
- au pregătit studenți și elevi pentru participare la concursuri, festivaluri de promovare a creațiilor compozitorilor din Republica Moldova și a folclorului muzical;
- au participat la festivaluri cu tematică relevantă proiectului, în calitate de membru/președinte al juriului (S. Badrajan, N. Slabari, D. Bunea ș.a.);
- au participat în emisiuni cu teme relevante proiectului;
- au participat în Concursul Național de Compoziție și Muzicologie, compartimentul Muzicologie (V. Melnic, I. Ciobanu-Suhomlin, L. Balaban) cu materialele științifice elaborate și editate în cadrul proiectului și au primit șase premii: Premiul *Vladimir Axionov* — 3 premii, Premiul *Gleb Ciaicovschi-Mereșanu* — 3 premii;
- au participat la Concursul Național *Cele mai reușite lucrări în domeniul biblioteconomiei și științe ale informării ale anului 2015*, secțiunea Lucrări bibliografice: bibliografii cu materialele științifice elaborate și editate în cadrul proiectului fiind distinsă cu Premiul I (L. Balaban);
- au organizat în cadrul proiectului 5 Conferințe Științifice Internaționale și 1 Simpozion științific cu participare internațională cu prezentarea a 393 de comunicări ale participanților din Republica Moldova, Austria, Canada, China, Grecia, Germania, Federația Rusă, Franța, Italia, Israel, Marea Britanie, Norvegia, România, Statele Unite ale Americii, Turcia, Ucraina, Ungaria. Dintre acestea, 35% au fost prezentate de participanți străini. O bună parte din cercetătorii din străinătate au participat direct la conferințele desfășurate în cadrul proiectului (Austria, China, Grecia, Germania, Federația Rusă, România, Statele Unite ale Americii, Turcia, Ucraina, Ungaria ș.a.);
- au introdus în circuitul științific colecții importante de documente muzicale (manuscrite) din repertoriul muzical național;
- au contribuit la formarea repertoriilor vocale și instrumentale ale interpreților.

3. Colaborări științifice internaționale/naționale. Pe parcursul anilor 2015–2019 membrii echipei proiectului au reușit să stabilească relații de colaborare cu mai multe structuri și instituții din țară și de peste hotare — instituții de învățământ, entități academice, organizații concertistice, arhive, biblioteci din țară și de peste hotare, în baza cărora s-au întrunit foruri științifice naționale și internaționale. Printre acestea putem numi instituții din:

Republica Moldova: Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău; Institutul Cultural Român *Mihai Eminescu*, Chișinău; Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți; Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă* din Chișinău; Universitatea *T.G. Șevcenko* din Tiraspol; Universitatea de Stat *G. Țamblac* din Taraclia; Institutul de Arte din Tiraspol; Colegiul de Muzică *Șt. Neaga*, Chișinău; Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți; Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, Chișinău; Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, Chișinău; Sala cu Orgă din Chișinău; Arhiva Națională, Chișinău; muzee

din Chișinău; Uniunea Muzicienilor din Moldova, Chișinău; Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Moldova, Chișinău ș.a.;

România: Universitatea Națională de Arte *G. Enescu* din Iași; Universitatea Națională de Muzică, București; Universitatea de Vest, Timișoara; Universitatea *Spiru Haret*, București; Universitatea *Transilvania*, Facultatea de Muzică, Brașov; Colegiul Național de Artă *O. Băncilă*, Iași; Opera Națională din Timișoara; Centrul cultural *Bucovina*, Suceava; Centrul Cultural *Casa Artelor*, București; Muzeul Național *George Enescu*, București; Liceul de Arte *George Georgescu*, Tulcea; Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Târgu-Jiu, județul Gorj; Școala gimnazială *Vaskertes Gheorgheni*, județul Harghita; Școala Grecească *Athena*, București;

Ucraina: Academia Națională de Muzică *P. Ceaikovski*, Kiev; Școala de Arte, Reni, Odesa;

Federația Rusă: Conservatorul de Stat din Moscova *P.I. Ceaikovski*, Moscova; Conservatorul de Stat *N. Rimski-Korsakov* din Sankt-Petersburg; Universitatea de Stat de Cultură și Artă, Kemerovo; Academia de Arte Corale *V. Popov*, Moscova;

Europa: Conservatorul *Faethon*, Alexandroupolis, Grecia; Conservatorului KOPSA din Komotini, Grecia; Conservatorul *M. Sykaki*, Komotini, Grecia; Școala de Muzică *Ihohroma*, Alexandroupolis, Grecia; School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, Hellas, Grecia; Filarmonica at Souli, Alexandroupolis, Grecia; Universitatea *Inonu/İnönü*, Turcia; Conservatorul de Stat, Malatya, Turcia; Academia de Muzică și Dans din Ierusalim, Israel; Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans, Paris, Franța; Université de Lyon, Franța; Université de Paris, Franța; Université de Nantes, Franța; Conservatorul *Mozarteum*, Salzburg, Austria; Universitatea de Muzică și Arte din Viena, Austria; Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans, Paris, Franța; Academia de Muzică *F. Liszt*, Budapesta, Ungaria; Teatrul de Operă și Balet din Oslo, Norvegia; Teatrul din Bremen, Germania;

SUA și America: University of Wyoming, Department of Music, SUA; University of Minnesota, SUA; *Peabody* Institute, SUA; Johns Hopkins University, Baltimore, SUA; Levine Music and Adventist University, Washington, SUA; Școala centrală de muzică de pe lângă Children's Creative & Performing Arts Academy, San Diego, California, SUA; Colegiul muzical din Edmonton, Canada.

4. Beneficiarii rezultatelor științifice obținute în cadrul proiectului sunt:

- mediul universitar și academic, studenții AMTAP sau de la alte instituții din domeniu, care au obținut acces la surse și documente pentru cercetări ulterioare;
- interpreții de muzică academică, care și-au lărgit repertoriile concertistice;
- interpreții de folclor, profesioniști sau neprofesioniști, toți cei ce doresc să valorifice pe plan interpretativ folclorul autentic;
- utilizatorii media, cărora li s-a facilitat accesul la valorile patrimoniului muzical național imaterial;
- publicul meloman din țară și de peste hotare.

5. Impactul rezultatelor științifice obținute în cadrul proiectului.

Impactul pe care îl au rezultatele obținute în cadrul proiectului este de o importanță majoră pentru cultura națională și contribuie la dezvoltarea domeniului de documentare și cercetare a patrimoniului muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică), îmbogățind sursele de informații privind *Registrul adnotat al creațiilor compozitorilor din Republica Moldova* și *Registrul digital al Arhivei de folclor a AMTAP*. Astfel, prin integrarea informațiilor în Registre, a crescut volumul de cunoștințe despre colecțiile muzicale publice și private; au fost introduse în circuitul științific-cultural național și universal documente muzicale de patrimoniu, fapt ce va contribui la procesul de afirmare a identității culturale naționale pe plan universal.

Concluzii. Până la momentul apariției proiectului, în Republica Moldova nu a fost abordată problema valorificării creației muzicale profesionale, ca parte componentă a patrimoniului muzical din

Republica Moldova. Examinarea și valorificarea unui șir întreg de fonduri arhivistice a contribuit la dezvoltarea domeniului de documentare și cercetare a acestuia. Registrul digital al Arhivei de folclor a AMTAP, realizat în premieră în Republica Moldova, constituie o realizare științifică originală ce va avea un impact major nu doar în domeniul cercetărilor etnomuzicologice ulterioare, ci și asupra dezvoltării culturii muzicale naționale în general, asupra formării repertoriilor vocale și instrumentale ale interpreților, cât și asupra proceselor de salvagardare a folclorului.

Totuși, până în prezent, o bună parte din manuscrisele muzicale originale se află în stare precară iar utilizarea lor de către muzicieni este extrem de limitată, unele din ele rămânând a fi total necunoscute interpreților, deși reprezintă un patrimoniu cultural de nivel național și universal. De asemenea, până în prezent încă nu a fost posibilă estimarea cantitativă a documentelor manuscrite ce țin de patrimoniul muzical componistic și folcloric, din cauza volumului considerabil al acestora.

Continuarea activităților de salvagardare a patrimoniului cultural va elimina riscul iminent de risipire și pierdere irecuperabilă a acestuia, mai ales că un șir întreg de fonduri a rămas încă neexplorat. Membrii proiectului își exprimă speranța că factorii de decizie din domeniul culturii vor susține în continuare proiecte de cercetare științifică, valorificare și salvagardare a patrimoniului muzical național.

**ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ В ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ
ПО ПРОЧТЕНИИ Г. ЧОБАНУ**

INTERFERENȚE DE GENURI ÎN *POEMUL ELEGIAIC* DIN CICLUL
VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ
APRÈS UNE LECTURE DE GHENADIE CIOBANU

GENRE INTERFERENCES IN THE *ELEGIAIC POEM* FROM THE
VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA
APRÈS UNE LECTURE BY GHENADIE CIOBANU

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,
доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU [784.3.087.613.2:785.11]:781.61

В статье анализируется специфика межжанрового взаимодействия в «Элегической поэме» для баритона и симфонического оркестра на стихи Валерия Матея из вокально-симфонического цикла «По прочтении» („Après Une Lecture”) Г. Чобану. Исследователь отталкивается от определения жанра произведения самим композитором, а также его аннотации, которые акцентируют синтез академических жанров, дополненных фольклорной дойной в виде цитаты. Кросс-жанровый анализ «Элегической поэмы» с опорой на жанровые признаки позволил выявить первооснову ее поэтики.

Ключевые слова: «Элегическая поэма», «По прочтении», музыкальный жанр, элегия, элегичность, поэма, дойна, поэтика, вокально-симфонический цикл, межжанровое взаимодействие

În articol este analizată specificitatea interacțiunii între genuri în „Poemul elegiac” pentru bariton și orchestră simfonică pe versuri de Valeriu Matei din ciclul vocal-simfonic „Après Une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Cercetătorul se bazează pe definiția originală a compozitorului cu privire la genul creației, precum și pe adnotările sale, în care este reliefată sinteza genurilor academice, completate de doina folclorică sub formă de citat. Analiza cross-genuistică a „Poemului elegiac” din perspectiva trăsăturilor specifice genurilor a determinat identificarea principiilor fundamentale ale poeticii sale.

Cuvinte-cheie: „Poem elegiac”, „Après Une Lecture”, gen muzical, elegie, elegiac, poem, doină, poetică, ciclul vocal-simfonic, interacțiune de genuri

The article is focused on the analyze of the specifics of inter-genre interactions in the “Elegiac Poem” to the verses of Valeriu Matei from the vocal-symphonic cycle for baritone and symphony orchestra “Après Une Lecture” by Ghenadie Ciobanu. The researcher relies on the original definition of a work’s genre by the composer himself, as well as on his annotation, which emphasize the synthesis of academic genres, supplemented by the folklore doina in the form of a quotation. Cross-genre analysis of the “Elegiac Poem” based on genre features made it possible to identify the fundamental principles of its poetics.

Keywords: “Elegiac Poem”, “Après Une Lecture”, musical genre; elegy, elegiac, poem, doina, poetics, vocal-symphonic cycle, inter-genre interaction

Введение. В очередной, третьей пьесе из вокально-симфонического цикла *По прочтении* (*Après Une Lecture*) Г. Чобану обратился к сфере лирической образности, создав *Элегическую поэму* для баритона и симфонического оркестра на стихи Валерия Матея (2016). Продолжая свой многолетний творческий проект сочинения крупного произведения на стихи современных румынских поэтов, композитор, по его словам, воплощает идею выявления различных ипостасей в соотношении музыкального и поэтического текстов. При этом музыке отводится аффективная роль углубления и дополнения семантических значений поэзии [1] (здесь и далее перевод с румынского языка на русский принадлежит автору статьи — И. Ч.-С.). Тем самым композитор

подтверждает мысль, высказанную Т. Курышевой: в новой музыке «...содержательные — эстетико-философские — аспекты как одна из объективных ценностей музыкального искусства сохраняют свое значение, нередко именно они определяют сами технические поиски автора» [2].

Жанровые качества новых музыкальных сочинений привлекают внимание исследователей, прежде всего, в свете современных тенденций переосмысления академических жанров в результате творческих поисков композиторов, воплощающих свой художественный опыт отражения изменившейся картины мира. Способы взаимодействия жанров — процессы их взаимопроникновения или синтеза, смешения или жанровой игры, интерференции или интерполяции в современной музыке нередко обеспечивают уникальность произведения, позволяя глубже проникнуть в концептуальный замысел его автора.

В данной статье предполагается обсудить ряд эстетических и творческих проблем, намеченных и решаемых композитором в рассматриваемом произведении. Целью работы является выработка основных направлений подхода к анализу жанровой модели и ее музыкальной поэтики в *Элегической поэме* Г. Чобану, в перспективе художественной оценки этой пьесы. В процессе изучения музыкального материала предполагается выяснить, какой смысл вкладывает композитор в синтетическое жанровое обозначение своего нового сочинения, какими музыкальными средствами и композиционно-техническими приёмами воплощается проектируемое названием жанровое содержание, какова творческая позиция автора в отношении используемой фольклорной цитаты и ее роль в *Поэме* Г. Чобану.

1. Авторская концепция сочинения. И. Стравинский в свое время утверждал, что «...композиторы и художники не мыслят понятиями... Работа композитора — это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении» [3, с.216]. И все же авторская жанровая номинация важна для оценки тех моделей, на которые ориентировался композитор в процессе создания своего произведения. Корреляция авторского замысла, выражаемого жанровым обозначением и названием произведения, с полученным художественным результатом необходима для понимания смысловых полей, конструктивных параметров и общей музыкальной концепции опуса. В случае музыки с поэтическим словом композитор имеет дело с двумя пересекающимися вселенными, жанровые системы которых хотя и близки, но не совмещаются в единой проекции, обладая собственными выразительными средствами и методами воплощения.

Прибегая к тем или иным жанровым обозначениям, автор фактически соотносит свою творческую концепцию с багажом, который аккумулировали музыкальные жанры в ходе своего исторического развития. В перспективе понимания жанровой системы как организации по типу своеобразного тезауруса, обозначение жанра становится знаком определенной музыкальной сферы с присущей ей образностью, набором выразительных средств, характерной драматургией и т. п., актуализированных в произведении. Поиск и истолкование примет того или иного жанра способствует раскодированию авторского замысла, оценке уникальности опуса. В этом смысле авторская жанровая идентификация может стать фактором, моделирующим пути восприятия данного сочинения (перцепцию) и облегчающим его коммуникацию. Следовательно, важность авторского жанрового обозначения трудно переоценить, особенно в эпоху постмодерна, принципиального отказа от жанровых или стилистических норм и правил, или порождения всевозможных жанровых микстов.

В своей аннотации на произведение, напечатанной по случаю премьеры *Элегической поэмы* в одном из концертов Международного фестиваля *Мэрцишор*, Г. Чобану сообщал, что «литературный текст составлен мною из фрагментов поэм *Видение* из книги *Игра снов*, *В утреннем тумане* из сборника *Заморская звезда*, *Песня* из *Смерть Зенона*, а также текста *Дойны*,

который также принадлежит поэту [Валерию Матею]. Читая стихи из книги *Балканский крестовый поход* [4], я обнаружил чувствительную поэзию, столь же элегичную, сколь и драматичную. Предчувствие и беспокойное ожидание слышится в поэмах В. Матея: *Темноты касаюсь рукой, что / (споткнулась) замерла на старом воспоминании...* Окружающие предметы пробуждают меланхолические воспоминания: Предметы — это аура моей руки / Касаюсь их — и открываются другие пространства / в грустной цепочке колец / Со странными воспоминаниями, которые меня побеждают... Даже в моменты созерцания чувствуется меланхоличная, ностальгическая нота, преследуют дурные предчувствия и тревоги: Цвета исчезают в утреннем тумане, / Я радуюсь лишь опустевшему и седому лесу / Ветру, колядующему сумрачной глуши / с диким шиповником и гранитными берегами. С другой стороны, я нашел в поэмах из *Балканского крестового похода* драматизм, охватывающий диапазон от беспокойства до отчаяния и пессимизма.

Музыка, благодаря эмоциональным модуляциям от драматической собранности к элегическому измерению, обрисовывает в общих чертах вселенную образов всей книги, наделяя сжатый текст избранных стихов функцией введения в атмосферу ностальгических, созерцательных, беспокойных переживаний. Другими словами, музыка заменяет невысказанное. В сочинение введена дойна, созданная и исполненная Валерием Матеем — аутентичным исполнителем народной музыки. Дойна, это выражение предвечного состояния *dor* (тоски, грусти), звучит в кульминационный момент произведения» [1].

Приводим параллельный подстрочный, максимально приближенный к оригиналу, перевод указанных поэтических фрагментов, положенных в основу *Элегической поэмы*.

Название стихотворений, строки	Оригинальный текст	Перевод
<i>Cântec, 11–12</i>	Ating cu mâna negura ce peste	Касаюсь рукой темноты (дымки), что
	O veche amintire s-a oprit...	остановилась (застыла) над старым воспоминанием...
<i>Cântec, 1–2</i>	Obiectele-s aura mâinii mele,	(Объекты) Предметы — это аура моей руки
	Le ating — și alte spații se deschid...	Касаюсь их — и открываются другие пространства ...
<i>В утреннем тумане, 1–2</i>	Culorile dispar în ceața dimineții,	Цвета исчезают в утреннем тумане,
	Mă bucur doar de codrul pustiu și-ncărunțit...	Я радуюсь лишь опустевшему и седому лесу
<i>Дойна В. Матей</i>	Hai, doru și iar doina,	Хэй, дор и вновь дойна,
	Hai, doru și iar doina,	Хэй, дор и вновь дойна,
	De când sunt eu și lumea	С тех пор, как существую я и мир,
	Lumea-i vechi eu bătrân,	Мир старый я старик
	Lumea-i vechi eu bătrân,	Мир старый я старик
	Îmi port crucea și-al meu gând.	Я ношу свой крест и мою думу.
	Lumea mari-i felurită,	Мир большой и разнообразный,
	Lumea mari-i felurită,	Мир большой и разнообразный,
<i>Cântec, 1–4</i>	Viața mea e pustiită.	Моя жизнь опустела
	Obiectele-s aura mâinii mele,	(Объекты) Предметы — это аура моей руки
	Le ating — și alte spații se deschid	Касаюсь их — и открываются другие пространства ...
	În trista-nlănțuire de inele	В печальном нанизывании колец

	Cu amintiri ciudate ce mă îving...	Со странными воспоминаниями, которые меня одолевают...
Viziune, 1–4	Pădurea cade înspre stele	Лес падает к звездам
	Cu iarba și cu frunza moartă	С травой и мертвым листом
	Și flutură prin aer steme	И развеваются на ветру знамена
	Din alte lumi ce-abia se-arată	Других миров, едва видимых

2. Жанровые основы Элегической поэмы. Авторское название произведения вполне соответствует области лирического в музыке, объединяя элегию и поэму — два лирических жанра, использующихся обычно для выражения чувств. Однако элегия, в соответствии со своей этимологией (греч. *ελεγεια* — жалоба), как правило, соответствует модусу печали, в его глубоко личном, интимном выражении. Печаль как один из аффектов, воздействующих на человеческую душу, в художественных произведениях, как известно, приобретает множество оттенков, от трогательно-нежного, пасторального до экзистенциально-философского. История музыки знает и примеры взаимодействия элегического начала с фольклорными интонациями, что наблюдается, скажем, в русском романсе первой половины XIX в. В академической музыке XX в. происходит существенное переосмысление жанрового архетипа элегии — плача-жалобы и углубление сферы элегического, приближающегося к трагическому конфликту.

В данной статье мы дифференцируем элегию как музыкально-поэтический либо музыкальный жанр, элегичность или элегическое начало, определяющее характер музыки, передаваемый ремаркой *elegiaco* (например, *Andante elegiaco* в Симфонии №3 С. Рахманинова) — элегический модус по Е. Назайкинскому, и элегический топос как целый комплекс музыкально-поэтических средств, обеспечивающих специфическую выразительность.

Поэма как концепционный жанр нередко используется для выражения глубоких философских идей, отражающих мировоззренческие аспекты художественного сознания. Этим объясняется привлечение программности, симфоническое воплощение и лирико-драматическое содержание многих музыкальных поэм. Хотя поэма не обладает устойчивыми конструктивными признаками, свойственными простым жанрам марша, баркаролы и т. п., некоторые особенности ее организации, такие как интонационная концентрация и драматизированное развитие могут быть отнесены к жанрообразующим факторам [5, с.98]. В связи с этим на первый план выходит такое качество жанра как поэмность, определяемая поэтичностью в музыке, нередко приводящая к межжанровым взаимодействиям.

Несмотря на то, что оба жанра — элегия и поэма — не исключают поэтическую составляющую лирического или лирико-драматического содержания, все же в более близкое композитору время они получили наибольшее распространение в инструментальном варианте (вспомним, например, *Элегическую поэму*, соч. 12, для скрипки с фортепиано Э. Изаи, *Элегическую поэму* для струнного оркестра Памяти Н.Я. Мясковского Н. Пейко, *Элегическую поэму* для виолончели с оркестром А. Мосолова, а количество фортепианных и вокальных элегий и произведений элегического характера трудно сосчитать). Обращение к музыкальному жанру поэмы со словом можно трактовать не только как сохранение исходного литературного жанрового идентификатора, но и метафорически, как параллель к поэтическому миру ее автора. Тем более, что сам композитор намекает на это, говоря об общем впечатлении от стихов, собранных в поэтической антологии. Еще одна общая грань этих жанров — относительная свобода их формы, при неравновеликих масштабах.

И, наконец, третий лирический жанр — дойна, которая явно привлечена композитором как знак, как одно из характерных проявлений национального мироощущения. Это обращение к незамутненным родникам музыкально-поэтического фольклора Молдовы, по замыслу композитора составляет своего рода кинематографический прием *flashback* — яркая

ретроспекция кадра из прошлого, в его первоизданном виде, судя по оригинальной, цитатной форме подачи дойны. С другой стороны, в этом можно увидеть и обращение к одному из кодов современной музыкальной культуры Молдовы, так как “лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи” [6, с.157].

3. Преломление жанровой специфики поэтического текста в образном строе сочинения. Составной характер поэтической основы *Элегической поэмы*, однако, не приводит к ощущению мозаичности. Кажущаяся калейдоскопичность образов, нередко присущая образцам постмодернистской поэзии, в данном случае воспринимается как проявление авторской рефлексии по поводу духовной ли утраты божественных заповедей, персональных ли переживаний личности, культурного ли разрыва с традиционными ценностями и т. п. — все эти трактовки вполне обоснованы. В выбранных композитором поэтических строчках обнаруживается немало образов и мотивов, типичных для элегической сферы лирики — это упоминание о старом воспоминании, об (утреннем) тумане, седом лесе, пожухлой траве, одиночестве, старости и т. п. Застылость поздней осени, лес с мертвыми травой и листьями вызывает ассоциации с увяданием природы, угасанием жизни, предчувствием наступления зимы-смерти, чему способствуют и намеки на переход в иные миры. Тем более, что мир в какой-то момент оказывается перевернутым — лес падает к звездам. Составляющие этой строчки — лес (кодры) и звезды, присутствующие здесь как символ недостижимо-прекрасных миров, являются типичными румынскими образами национальной поэзии, иррадирующими в слой архетипических представлений.

Их неспешное нанизывание создает тоскливо-тягостное ощущение, которое соответствует эмоциональному состоянию элегической печали — выражение, ставшее речевым штампом. В то же время для построения музыкальной композиции важно движение этого эмоционального состояния, которое в *Поэме* развивается от интуитивных предчувствий и видений через погружение и пребывание, т. е. культивирование его и одновременно — духовное видение символов (дойна), к внутренней драматизации (благодаря введению знаков других миров в тексте).

Поэтический текст, собранный из фрагментов разных стихов одной книги В. Матея, демонстрирует, на наш взгляд, пограничный характер его творчества, определяемый колебаниями от психологического типа к визионерскому, по К.Г. Юнгу [7]. «Содержание психологического художественного творчества, — к которому психолог относил в том числе и большую часть лирических стихотворений, — происходит неизменно из областей человеческого опыта, из психологического переднего плана, наполненного наиболее сильными переживаниями» — утверждал К.Г. Юнг [7, с.106]. В то же время при визионерском типе художественного творчества «потрясающее зрелище мощного явления повсюду выходит за пределы человеческого восприятия», и «значимость и весомость состоят здесь в невероятном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин» [7, с.107]. Несомненно, именно трансцендентность поэзии привлекла композитора, увидевшего в избранных строках возможность не только погружения в глубины элегического, но и воплощения состояний пребывания на грани, сопоставления миров.

Поэт словно пытается заглянуть в закрытые от человеческого взора непостижимые глубины «других миров, едва заметных» — «становящегося и еще не ставшего», либо касаясь аурой своей руки предметов — «и открываются другие пространства...». Но в большинстве поэтических строк разлит образ глубокой печали, порожденной осознанием бренности бытия и величия мира, материал переживания не содержит в себе ничего необычного; напротив, здесь

привычные мотивы одиночества, тщетности жизни, судьбы, старости, вечной природы человека и резонирующей с его чувствами живой природой.

Установленная элегическая топика поэзии В. Матея — типичные образы, устойчивые тематические мотивы, цитата и т.п. — не могла не отразиться на музыкально-композиционном решении *Элегической поэмы* — ее интонационно-тематической основе, фактуре и оркестровке, жанровых признаках. Элегический контекст, сформированный избранными поэтическими строками, передающими определенное мироощущение, потребовал от композитора соответствующей музыкальной поэтики.

4. Музыкальная поэтика *Элегической поэмы*. Композитор актуализирует состояние созерцательности, иллюзорности, создаваемое благодаря перечисленным образам поэтического текста, с помощью определённого круга музыкальных средств. Единство настроения и вариативность избранной темы — в данном случае нюансировка элегического состояния, — свойственные лирическим образцам, обеспечиваются звуковысотной и интонационной организацией *Элегической поэмы*. Пять разделов произведения объединяются современной модальностью (неомодальность), признаками которой являются: линейная координация оркестровой ткани, конструирование мелодических линий путем сцепления кратких формул, ладовая переменность, возникающая благодаря работе с разными отрезками (спектрами) звукорядов, в том числе и хроматизированных, и их дальнейшему суммированию, несмотря на отсутствие стабильных звукорядных моделей.

Таким образом, в *Поэме* выявляется зональное осмысление звукового пространства на основе отдельных сегментов, в основе которых могут лежать узкообъемные архаические структуры (секундовые и трихордовые конструкции). Их интонационное осмысление порождает вариативные секундово-терцовые формулы с терцово-квартовой основой, как например, первый же мотив кларнетов *a-gis-f-fis* (в числовом выражении — 131, где единица равна полутону) или первых скрипок, дублированных флейтами в новом звуковом сегменте *d-cis-h-c* (121), а также его вариант у вступившего голоса *h-d-cis-d* (311) с дублированным продолжением у флейт *d-cis-ais-h* (131). Заметим, что с первых же тактов произведения преобладают мотивы нисходящего мелодического профиля, начало элементов с мелодической вершины, что при тихой динамике, разреженной фактуре с небольшим количеством звуковых событий способствует созданию элегического характера.

Подобное осмысление ладового пространства в *Поэме* имеет, как минимум, два прямых следствия: сочетание разных ладовых сегментов у инструментов в оркестровой фактуре при линейно-мелодической координации их, как правило, с участием гетерофонии, производит эффект полимодальности (например, в третьем разделе, т.127–166). Кроме того, при общей вариантности как основного принципа развития, наложения мотивов различной структуры, реальные либо гипотетически результирующие, приводят к конечному результату — суммарному 9–12-тоновому звукорядному составу. Наконец, на композиционном уровне такого рода модально-мелодический музыкальный материал тяготеет к фазовому принципу организации, проходя несколько этапов в своем развертывании, что полностью соответствует авторской концепции сочинения, проясняемой ее поэтической основой, текстом аннотации и заглавием.

Еще одна область выразительных средств, к которой обратился Г. Чобану в своей *Поэме* для воплощения элегической образности — это ее оригинальное темброво-фактурное решение, отражающее одну из основных тенденций композиторского поиска в области обновления темброколорита оркестровой ткани в XX веке. Тщательная, детальная проработка оркестровой фактуры, внимание к мельчайшим ее элементам, несомненно, повлияли на тембровую красочность произведения.

Для создания ощущения зыбкой туманности, передачи состояния видения-воспоминания, усиливающего ассоциативность, композитор задействовал современные темброкolorистические свойства оркестровой ткани, воспользовавшись приемом разделения (*divisi*) струнных на большое количество линий — одним из примечательных фактурных приемов в музыке второй половины XX в. Как известно, струнный квинтет в оркестре — вполне самостоятельная группа, небывало гибкая и подвижная, способная исполнять не только мелодические линии, но и сопровождать их многозвучными сочетаниями без применения *divisi*. Оно, согласно Н. Римскому-Корсакову, встречается преимущественно на *p*, т.к. уменьшает силу звучания струнных, кроме того, чаще встречается деление на 2 партии, а в партитуре Г. Чобану — от 2 до 5.

Divisi струнных, кроме партий виолончели и контрабаса, появляется с первых тактов произведения, создавая эффект акварельной звучности, который сохраняется и в дальнейшем. Роль этого оркестрового приема особенно возрастает в третьем разделе (начиная с т.127), где партии первых и вторых скрипок делятся соответственно на 5 и 4 линии. При активизировавшемся ритмическом движении шестнадцатыми длительностями композитор добивался необходимого ему более прозрачного звучания, в сочетании с тихой динамикой, выписанным указанием *senza accenti* и неплотным расположением голосов. Этот пласт дублируется высокими деревянными духовыми (флейты с кларнетами), в которых линии также разделены между тремя атомизированными партиями благодаря краткости мелодических мотивов и фраз, разделенных частыми паузами, спланированными к тому же в диагональном порядке.

Несмотря на разделение группы первых и вторых скрипок вначале на семь, а затем и на девять самостоятельных голосов, ощущения предельной мелодизации оркестрового звучания не возникает. Объяснением служат особенности интонационно-тематического материала (секундово-терцовый комплекс), который не стремится к мелодической яркости, запоминаемости, а также фактурный прием, обеспечивший искомое качество звукового образа приглушенного, сновиденческого, иллюзорного характера, — оркестрово-ансамблевая гетерофония. Возможность разделения партий струнных *divisi* используется композитором в целях создания гетерофонных линий унисонно-вариантного типа, а не для усиления гармонического звучания.

Сочетание неспешного движения и статики, минимальной звуковой событийности, разреженности и повторности обеспечивает уникальный звуковой эффект. Он сохраняется и при усилении фигурационного движения шестнадцатых в верхнем регистре во втором разделе (начиная с т.40), а также в третьем (с т.127). Пласт, образованный наложением разных звуковых линий в верхнем оркестровом регистре, становится фоном для отдельных звуковых вспышек низких инструментов, задерживаемых на педали, — фагота с контрафаготом, виолончелей с контрабасами и валторн с тубой. Многомерность звукового пространства еще более усиливается благодаря присоединяемому тембру колокольчиков.

Тонкую иллюзию «красок, исчезающих в утреннем тумане», создает ощущение движения в разных плоскостях, образующееся в результате специфической формы фактурно-ритмического изложения. *Divisi* скрипок и флейт с кларнетами, вариантная гетерофония сочетаются в данном разделе с варьированной остинатностью. Изоритмическое остинато складывается из двадцатикратного неизменного повторения двухтактных мелодико-ритмических формул в каждой из девяти различных линий, сформированных пятнадцатью оркестровыми партиями (на основе дублировок и *divisi*). Несмотря на вариантное соотношение большинства участвующих линий, реализующих идею гетерофонного многоголосия, а также краткость остинатной формулы и ее, как правило, фигурационный характер, возникает

ощущение внутреннего свободного движения, поскольку наложение этих линий приводит к прихотливой звуковой и ритмической игре. В целом, отметим большую нагрузку на струнные и деревянные духовые инструменты, выступающие, как правило, в комбинациях, которые обеспечивают необходимых по замыслу композитора эффект элегичности.

Круг музыкальных средств, выявленных в *Элегической поэме*, вполне соответствует арсеналу воплощения элегического модуса, охарактеризованному И. Маричевой — российским исследователем элегий в русской музыке, в том числе: общее приглушенное звучание, органнй пункт (педали) и остинато, ровный ритм фигураций сопровождения и редкие смены гармонии, преобладание нисходящего движения в мелодии, «мотивы вдоха» (нисходящие секунды), восходящие к арии *lamento*, задержания (камбиата) и мелодии, прерываемые паузами в целом, хроматизация, тембры флейты и гобоя как «тембровые топосы элегии», большая роль струнных как носителей мелодического начала и т.п. При этом исследователь определяющее значение отдает «топосу элегического времени», которое трактуется как «сопоставление двух образов времени — циклического и векторного» [8, с.16]. Именно в нем, по мнению исследователя, «находят выражение константы жанра, восходящие к архетипу [ритуальному плачу — И. Ч.-С.]: два мира, переход из одного в другой, меняющаяся сущность» человека [8, с.18]. Сопоставление двух типов времени-пространства нередко отражается в композиции и архитектонике музыкальных элегий.

5. Трактовка дойны. В связи с этим особого внимания заслуживает факт включения подлинного фольклорного образца — дойны (дойнообразной песни) в *Элегическую поэму*. Аутентичная, сольная, неаккомпанированная форма подачи цитаты обусловила сохранение всех ее сущностных признаков: безакцентный и несимметричный ритм (*parlando rubato*), свободно льющаяся, отражающая душевные порывы мелодия, нередко нисходящего профиля, возможно с плачевыми ниспадающими интонациями, свободная форма, что вполне вписывается в общую элегическую концепцию произведения.

В тексте авторской дойны можно обнаружить следы еще одного слоя образных представлений о мире — христианских реминисценций. Они связаны не только с прямым упоминанием одного из важнейших атрибутов христианства — «ношу свой крест», но и с мотивами скоротечности жизни («я старик») и скорби как отражение христианских представлений о бренности мира. Развивая эту идею, приходим к выводу о более глубоком смысле дойны, включенной композитором в свое произведение, как знака более древней символики — мифологической.

Дойна, обладающая большим символическим потенциалом, бесхитростная или глубоко эмоциональная исповедь-признание в своих переживаниях, средоточие состояния тоски, предвечной грусти, разлитой в ее словах и образах, находящей концентрированное выражение в специфически-румынском понятии *dor*, рождает ассоциации с мифологическим сюжетом изгнания из рая. В общей композиции *Элегической поэмы* авторская дойна, данная в аутентичном звучании в аудиозаписи, воплощает состояние безысходной грусти и уныния по поводу невозможности возвращения в изначальное состояние райского блаженства.

Это включение подлинного фольклорного материала в авторское произведение не приводит к эффекту коллажа из-за отсутствия стиливого размежевания. На интонационном уровне дойна оказывается подготовленной предшествующим развитием, которое органично готовит ее появление, не превращаясь, тем не менее, в модернизированную звуковую архаику, с одной стороны, и не приводя к образно-стилевому расслоению, полистилистике — с другой. Не синтезируя интонационно-тематические элементы (то есть, не растворяя их друг в друге), а интегрируя "симбиотическим" способом, Г. Чобану применяет здесь метод, неоднократно опробованный им в таких произведениях, как, например, *Код Энеску* и др.

Опираясь на сравнительно однородный в интонационном отношении материал, в котором преобладает секундово-терцовый комплекс, композитор путем соответствующей работы подает его в различных ипостасях: в элегически-понижающих тонах с помощью утонченных оркестровых красок; в оригинальном, первозданном виде необработанной фольклорной цитаты и в эмоционально-приподнятом тоне миража «других миров» (или возможного будоражающего воспоминания о Золотом веке). Старинные «одежды», которые «набрасывает» композитор на свое произведение — с одной стороны, и элемент драматизации, который, впрочем, свойственен романтическим литературным элегиям и поэмам, — с другой, явно призваны не просто показать нюансы определенного настроения, но подчеркнуть возвышенное, мистическое состояние духа, печальющегося, томящегося, но все же готового обрести в себе новые силы.

В то же время, не противопоставляя счастливое прошлое безысходному настоящему, Г. Чобану не следует по пути внутренней драматизации, предписанной элегическим инвариантом. На концептуальном уровне *Элегической поэмы* дойна действительно может олицетворять утраченную идиллию, внося контраст циклического времени по отношению к векторному обрамляющих ее частей. Однако драматургическое решение произведения, наоборот, содержит элемент драматизации — активизацию векторного времени на границах 4 и 5 разделов, связанную с упоминанием о других мирах. Тем самым, композиция значительно усложняется, во-первых, введением подлинного фольклорного образца, во-вторых, внезапным драматическим сдвигом образной сферы в последнем разделе произведения. Психологическое ощущение границ миров возникает дважды: при переходе к дойне (4 раздел), где ощущение бега времени сменяется переживанием его необратимости, и резкой сменой оптики на драматическую — в начале 5 части. Добавив к этой смене хронотопов лирико-монологический тип высказывания, многофазность общей композиции, наличие тематической арки между первой и последней частями, сквозное вариантное движение интонационно-тематического материала, прорастание новых интонационных образований, повторяемость мелодико-ритмических формул (остинатность) и т.п., констатируем наличие определяющих качеств поэмы в рассматриваемом произведении как результат межжанрового синтеза.

В заключение, обобщим наблюдения, сделанные в процессе кросс-жанрового анализа *Элегической поэмы* Г. Чобану.

1. Трактовка жанров элегии и поэмы композитором в *Элегической поэме* свидетельствует о трансформации самого подхода к жанровым моделям: отказе от сохранения жанровых канонов, при сохранении некоего «образа» их, позволяющего гибко изменять жанровую модальность, в зависимости от творческих установок автора.
2. В сочинении выявлены черты, конститутивные для элегического начала (модуса) на содержательном уровне: чувства фундаментального одиночества, утраты (традиций, архаических связей, почвенности), эмоциональные состояния, охватываемые емким понятием *dog* и т.п.
3. Безусловно, элегическое в *Поэме* Г. Чобану присутствует как модус, а не как жанровая форма. Сама реализация элегического модуса — в форме и поэмы, и дойны, и гипотетической элегии — открывает расширяющийся коридор смыслов. В такой трактовке модуса можно говорить об эстетизации элегического комплекса, который не сводится к какому-то одному оттенку или даже гамме близких чувств и настроений, а возводится до вселенского, предвечного (исконного) чувства, уподобляемого в поэме полисемантическому понятию *dog*, имеющего национальную окраску.
4. Элегическая топика поэтического текста, а также музыкальные средства, ее выражающие, находятся в полной гармонии. К числу «имманентных, присущих музыке

форм выражения невыразимого», можно отнести средства «остановленного» и циклического времени — разного рода остигательность, педали, вариантную гетерофонию, малообъемные ладовые структуры, тихую динамику и т.п.

5. Г. Чобану не ограничивается музыкальной *интерпретацией-комментированием* избранных поэтических строк В. Матея, раскрывая и углубляя музыкальными средствами сферу элегической образности. Композитору удалось *интегрировать* в единое художественное целое разрозненные поэтические строки автора, свои музыкальные представления по их прочтении и возникший в процессе обобщающий фольклорный образ — фольклоризированную дойну, объединенные по принципу ассоциативных связей в едином художественном пространстве. В процессе создания сочинения дойна стала тем адекватным, в представлении композитора, образом, который концентрированно выразил смысловое ядро поэзии В. Матея, при всем ее тематическом многообразии. Это обеспечило *органичность* обращения к дойне, тем более, взятой в авторском исполнении поэта.
6. Фольклорная цитата в рассматриваемом произведении служит своего рода маркером элегического, одним из важнейших мотивов которого является комплекс утраты, воплощаемый имманентными музыкальными средствами. Рефлексии по поводу причин утраты и ее истолкование в сочинении Г. Чобану — не столько экзистенциальной, сколько духовной природы. Они прежде всего связаны с национально-историческими пластами (в том числе, чистыми образцами родного фольклора как источниками творческого вдохновения). Включив подлинный фольклорный образец, который стал жанрово-стилистической координатой сочинения, композитор выразил воспринимаемый им как драматический разрыв личного времени и времени безначального, вечного.
7. Использование цитаты, несмотря на ее «прямой характер», служит не только локализации элегического начала, но и заостряет проблему своего контекста. Композитор отказывается от реконструкции традиционной среды для заимствованного музыкального отрывка в пользу конструирования нового музыкального пространства. Введение культурно-музыкальных проекций не только усложняет эмоциональную перспективу, но и придает произведению семантическую многослойность.
8. Несмотря на почти генетическую связь романтической поэмы с элегией, эти жанры изначально разноуровневые: с одной стороны — миниатюра, с другой — более развернутый концептуальный жанр. Поэтому элегичность оказывается уточняющим качеством поэмы, семантическое отношение объединяемых жанров происходит по принципу дополнения, конкретизации, на уровне поэтических и музыкальных средств. Переключение в дойну в форме цитаты, с сохранением своих границ, несмотря на ее интонационную подготовку в предыдущих разделах, не ведет к ее слиянию с другими жанрами, здесь можно усмотреть даже гетероглоссию. В целом, механизм жанрового взаимодействия в Элегической поэме можно оценить, как взаимодействие по принципу интерференции со знаком плюс — переноса или подключения признаков одного жанра в жанровую систему другого, что дает новый синтез.
9. В задачу композитора входил *стилевой синтез* всех отдельных элементов, т.е. не просто выстраивание их по принципу образно-смыслового *подобия*, а высшее объединение с опорой на основные параметры стиля — единство и скоординированность компонентов при создании новой целостности — музыкального произведения. Гармоничное соединение интонационного и содержательного планов, в том числе — интонационная спаянность всех разделов произведения, включая дойну, обеспечивает семантическое единство поэтического и музыкального рядов Элегической поэмы.

10. Идея цикла *По прочтении* может трактоваться в эстетическом смысле как рефлексия по поводу традиций, как расширение границ собственного культурного пространства, конструирование нового в резонансе с традицией.

Библиографические ссылки

1. *Programa concertului din cadrul Festivalului Internațional Mărțișor*, din 05.03.2017, Filarmonica Națională. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor Mihai Agafița. Chișinău, 2017.
2. КУРЬШЕВА, Т. Новая музыка и современные композиторские техники. В: *Музыкальная журналистика и музыкальная критика*. Москва: ВЛАДОС-Пресс, 2007. ISBN 978-5-305-00198-3.
3. СТРАВИНСКИЙ, И. Диалоги. *Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка, 1971.
4. МАТЕИ, V. *Cruciada balcanică*. Chișinău: Mesagerul, 2013. ISBN: 978-9975-9907-9-0.
5. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.
6. ГИНЗБУРГ, Л. *О лирике*. 2 изд., доп. Ленинград: Сов. писатель, 1974.
7. ЮНГ, К. Психология и поэтическое творчество. В: *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва: Изд-во полит, литературы, 1991, с.103–118.
8. МАРИЧЕВА, И. *Элегия и элегичность в русской музыке XIX века*: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. Магнитогорск, 2010. 23 с. [доступно в интернете]. [дата обращения: 19.07.2019]. Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004616902>

**GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN Г. ЧОБАНУ:
ОСОБЕННОСТИ МАКРОТЕМАТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ)**

*GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN DE GH. CIOBANU:
PARTICULARITĂȚILE ORGANIZĂRII MACRO-TEMATICE
(ÎN BAZA PRIMEI PĂRȚI)*

*GLANCE BEHIND THE CURTAIN/GLANCE FOR THE CURTAIN BY GH. CIOBANU:
FEATURES OF THE MACRO-THEMATIC ORGANIZATION
(ON THE EXAMPLE OF THE FIRST PART)*

ELENA SAMBRIȘ,

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

ANASTASIA PUTINA,

masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.16.082.1.04:781.61

Сочинение Г. Чобану „Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain” относится к жанрово многосоставным произведениям, так называемым свободно-смешанным жанрам. В нем прослеживаются признаки камерной симфонии и инструментальной музыки. Сочинение является концептуальным по своему идейному содержанию, здесь органично переплетаются различные философские идеи и поэтические образы. Произведение организовано по принципу параллельной драматургии, основанной на развитии трех макротем, отличающихся по параметру экспрессии.

Ключевые слова: камерная симфония, инструментальная музыка, параллельная драматургия, макротема, параметр экспрессии

Sub aspect geniuistic, creația lui Gh. Ciobanu „Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain” se referă la așa-numitele genuri libere-mixte, lucrări complexe în care pot fi observate elemente ale simfoniei de cameră și ale muzicii instrumentale. Pe plan semantic, compoziția este conceptuală, în care se împletesc organic diverse idei filozofice și imagini poetice. Lucrarea este organizată după principiul dramaturgiei paralele, bazată pe dezvoltarea a trei macro-teme diferite ca parametri de expresie.

Cuvinte-cheie: simfonie de cameră, muzică instrumentală, dramaturgie paralelă, macro-temă, parametru de expresie

The composition by Gh. Ciobanu “Glance Behind the Curtain/ Glance for the Curtain” refers to the genre-composed works, the so-called free-mixed genres. Here there are signs of chamber symphony and of instrumental music. The composition is conceptual in its ideological content, where various philosophical ideas and poetic images are organically intertwined. The work is organized according to the principle of parallel dramaturgy, based on the development of three macrothemes that differ in the expression parameter.

Keywords: chamber symphony, instrumental music, parallel dramaturgy, macrotheme, expression parameter

Введение. Произведение Г. Чобану *Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain* впервые прозвучало в 2016 г. на Международном фестивале *Дни новой музыки* в Кишиневе в исполнении *Elblag Chamber Orchestra* под руководством Павла Котла. Автор не дал указания на жанр, акцентируя внимание на особенностях композиторского замысла. Сочинение предстает

как жанрово многосоставное, которому соответствует понятие «свободно-смешанный жанр» (В. Аксенов).

1. Специфика жанра и формы. В первую очередь, данное произведение можно определить как камерную симфонию или «инструментальную музыку». В XX веке появляется огромное количество различных трактовок этих жанров. «Камерность, прежде вовсе не свойственная симфоническому жанру, становится весьма типичной для “квазисимфоний” — симфоний малых форм, «маленьких симфоний», инструментальных “музык”», — пишет В. Смирнов [1, с.16]. Так, «совершенно новый тип симфонии, сведенной к концентрации на микромотиве, его интервальных превращениях и разработке средствами полифонии, создает Веберн. Хиндемит сосредоточивает свои искания в области Kammermusik («камерной музыки») — особого жанра, который сочетает признаки камерности, концертности, симфоничности. Мийо в своих Маленьких симфониях, длящихся от нескольких десятков секунд до нескольких минут, использует камерный ансамбль (иногда только струнных или духовых). Симфония теряет свое значение как жанр, „обобществляющий чувства масс” (П. Беккер)» [1, с.16–17]. Произведение Г. Чобану соединяет в себе признаки «маленькой симфонии» и «инструментальной музыки», поскольку обнаруживает два важнейших качества — *камерность* (использование струнного оркестра, преобладание лирических образов) и сочетание признаков *концертности и симфоничности* (в способах тематического развертывания).

Сочинение является концептуальным по идейно-художественному содержанию, в нем органично сплетаются различные философские идеи и поэтические образы. Название *Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain* указывает на программность нового типа. Композитор так объясняет его смысл: «Название “Взгляни за занавес/взгляни на занавес” можно понимать как призыв присмотреться, разглядеть и понять деталь, взглянуть вокруг для того, чтобы увидеть, что поэзия скрывается в повседневных вещах»¹. Подобная программа носит общий характер, поэтому сочинение относится к *обобщенной несюжетной программной композиции* (В. Бобровский) [2, с.33]. Здесь нет сюжета, трактуемого как система событий, но имеется лишь некоторый намек на круг содержательных образов, где слушателю и исследователю предлагается самим понять, какие именно явления окружающей действительности отражает автор.

Glance Г. Чобану представляет собой форму индивидуального проекта (Ю. Холопов). Она складывается из двух частей: I часть — *Glance Behind The Curtain*, II часть — *Glance for The Curtain*, формы которых относятся к континуально-эволюционному виду (В. Задерацкий), а именно к контрастно-континуальной разновидности [3, с.330]. В *Glance* много смен темпов с очень разнообразными авторскими ремарками, а также большое количество генеральных пауз (три — в первой части, шесть — во второй), которые не оставляют сомнений в членении композиции на ряд контрастных блоков.

2. Особенности драматургии. Произведение организовано по принципу параллельной драматургии, основанной на развитии трех макротем. Как известно, термин «макротема» принадлежит В. Вальковой, которая пишет, что «самый обобщенный уровень тематизма можно определить как музыкально-концепционный, или макротематический». Она отмечает, что «в рамках этого тематического уровня действуют самые общие категории музыкального мышления — динамика и статика, различные стилистические элементы, типы выразительности» [4, с.186].

В основе феномена макротемы лежит такое распространенное в современной музыке явление, как «*параметр экспрессии*» (В. Холопова) [5, с.104]. Он опирается на неспецифические средства музыкальной выразительности, которые в музыке XX века выходят на первый план — артикуляция, тембр, динамика, темп, регистр, фактура, некоторые элементы мелодики, ритмики.

¹ Из личной переписки с композитором по электронной почте 12.02.2019.

Выделяются две функции параметра экспрессии — диссонанс и консонанс [5, с.102]. В качестве синонимов «макротеме» используются также понятия «драматургической темы» и «драматургического слоя», в которых выделяются действенный и созерцательный. Е. Михалченкова-Спирина пишет, что «созерцательную музыку характеризует медленность движения, громкостный нюанс *piano*, красочность звучаний. В действенном слое поддерживается моторика, его образы активны» [6, с.32].

В *Glance* вырисовывается следующая система построения макротем:

1. *Первая макротема А* выполняет функцию диссонанса по параметру экспрессии, относится к действенной сфере.
2. *Вторая макротема В* соизмерима с консонансом по параметру экспрессии и представляет созерцательную сферу.
3. *Третья макротема С* ближе к диссонансу по параметру экспрессии, однако в отличие от макротем *А* и *В*, в которых важнейшей стороной являлась звуковысотность, здесь на первый план выходят шумовые эффекты.

Следует отметить, что данные макротемы не привязаны к какому-либо одному конкретному образу и в том или ином разделе произведения могут быть представлены в различных ипостасях и выполнять разнообразные функции.

В первой части задействованы две макротемы — *А* и *В*, во второй активно развиваются все три (см. таблицу 1).

Таблица 1.

Макротема А	Макротема В	Макротема С
<u>Артикуляция, способы звукоизвлечения:</u> <i>pizzicato/arco</i> , акценты, трели, <i>tremolo</i> , <i>marcato</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>	<u>Артикуляция, способы звукоизвлечения:</u> легато, <i>arco</i>	<u>Артикуляция, способы звукоизвлечения:</u> <i>col legno</i> , <i>dopo il ponticello</i> , <i>battere con le dita sul corpo</i>
короткие мелодические попевки, дробность структуры, многоэлементность	певучая, кантиленная мелодика широкого дыхания, более крупные построения	репетиции на одной высоте, отсутствие звуковысотности – шумовые эффекты
переменность метроритма	стабильный метр	асинхронное звучание, полиритмия, <i>quasi senza metro</i>
дискретная фактура	континуальная фактура	континуальная фактура
быстрый темп, мелкие длительности	умеренный темп, преобладание крупных длительностей	темп не имеет значения
изменчивая динамика	стабильная динамика, без резких перепадов	<i>p</i> , <i>mf</i>

Проследим взаимодействие макротем в *первой части Glance* (см. таблицу 2).

Таблица 2.

А — эпиграф	В	С	Д	Е (функция репризы)	Заключение
1–21 тт. (21 т.)	22–60 тт. (38 т.)	61–88 тт. (27 т.)	89–121 тт. (32 т.)	122–158 тт. (36 т.)	159–163 тт. (5 т.)
макротема А	макротемы В и А — горизонтальный синтез	макротема В	макротема А	макротемы А и В — вертикальный синтез	макротема А
		G.P.	G.P. (кроме Cb)	G.P.	

Сочинение открывается экспонированием действенной макротемы **A**, которая включает шесть тематических элементов:

- 1) **a** — малосекундное нисходящее движение и трель;
- 2) **b** — короткий нисходящий пассаж триолями из шестнадцатых (интонационный остов — секунда-терция), вызывающий ассоциации со «скользящим взглядом», мимолетно пробегающим;
- 3) **c** — полиритмический, ударный по природе, мотив, исполняемый *col legno*, смысловое значение которого — ритмическая перебивка, идея асинхронности;
- 4) **d** — два коротких отдельных звука (восходящая секунда), своего рода «шаги»;
- 5) **e** — протянутый звук, истаивающий в высоком регистре, как замирающий взгляд;
- 6) **f** — мотив-«точка», короткий акцентированный звук, взятый *pizzicato* в низком регистре, подчеркивающий завершение данной структуры, его главная функция — формообразующая (см. пример 1).

Пример 1.

The image shows six musical examples labeled a through f. Example a is a bass clef staff in 8/8 time with a *sfp* dynamic and a < sign, featuring a note with a flat and a trill. Example b is a treble clef staff in 8/8 time with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. Example c consists of three staves in 8/8 time, all with a *p* dynamic, and the top staff is marked *con legno*. Example d is a bass clef staff in 8/8 time with a *p* dynamic. Example e is a treble clef staff in 8/8 time with a *p* dynamic and a > sign. Example f is a bass clef staff in 8/8 time with a *pizz.* marking.

Среди данных элементов наиболее значимым для последующего развития оказывается элемент **b**, в то время **a**, **d**, **f** носят обобщенный, нейтральный характер, дополняя основной образ. В элементе **e** можно усмотреть некий намек на будущую кантиленную макротему **B**. Наконец, **c** является предвосхищением возникающей лишь во второй половине II части произведения макротемы **C**. Таким образом, данный блок можно считать эпиграфом сочинения, включающим элементы всех макротем.

Блок **A** включает пять микрофаз: три экспонирующих, развивающая и кодовая — 3+4+5+5+2. В конце второй экспонирующей микрофазы появляется еще один, седьмой тематический элемент **g**. Он генетически связан с изображающим шаги мотивом **d**, от которого унаследовал артикуляцию *marcato* короткими звуками, завершающимися мотивом-«точкой» **f**. Новым в данном элементе является аккордовый склад с использованием секундово-квинтовых гармоний, *forte*, туттийный характер, в отличие от одноголосного мотива шагов, звучащего на *piano*.

Художественное содержание музыки раскрывается в мимолетной смене образов, рождающей ассоциации со скольжением взгляда по внешним контурам, с бликами, мерцаниями, звуковыми завихрениями-шуршаниями, прихотливой игрой звуков. Композитор привлекает внимание к каждому мотиву и отдельному звуку, это микромир, в котором важны все детали. Сочинение заставляет слушателя настроженно внимать, не отвлекаясь ни на мгновение. Удивительно, как много образов проносится всего лишь за минуту звучания. Подобная концентрированность мысли характерна для всего произведения в целом.

Блок **В** дает горизонтальный синтез макротем **А** и **В**, вступающих в диалог на фоне оркестровых педалей у низких струнных. Здесь вводится новый элемент **h**, который наиболее ярко раскрывает макротему **В**. Он основан на консонансе экспрессии и представлен певучей мелодией широкого диапазона, относящейся к сфере хрупкой, утонченной лирики. Ряд варьирующихся мотивов складывается в тематизм, близкий по своей функциональности к классическому. Тему излагают первые скрипки в унисон, который лишь изредка нарушается небольшими гетерофонными расщеплениями. В четырех проведениях темы с каждой новой репликой амбитус ее расширяется и завоевывает новую высоту.

Горизонтальный синтез макротем осуществляется в одновременном звучании двух пластов, где первый представлен чередованием макротем **А** и **В**, второй — оркестровыми двух-четырёхзвучными педалями. Макротема **А** развивает элемент **b** в основном и инверсионном вариантах (пять проведений). На первый план выступают интервальные сочетания с преобладанием тритонов, секунд, септим, секст. Мелодические реплики напоминают всхлипывания, переводя образы в модус взволнованности и смятения.

В целом данный раздел представляет сферу земного, человеческого в двух ипостасях:

- 1) макротема **А** — дисбаланс, рассогласованность, неустойчивость, подвижность, энтропия.
- 2) макротема **В** — образы устойчивости, уверенности, настойчивости.

В результате их противостояния на первом плане оказывается макротема **А**. Завершается блок локальной кульминацией (тт.56–60), где оркестровое тутти на **ff** трижды провозглашает мотив, выражающий отчаяние и безысходность, недостижимость человеческого стремления: нисходящая малосекундовая интонация вздоха вписана в амбитус уменьшенного трезвучия и продублирована диссонансирующими созвучиями.

Раздел **С** является вторым этапом в развитии макротемы **В**, которая предстает в иной ипостаси: хрупкие образы предыдущего раздела сменяются лирикой более открытой, светлой, *quasi*-ариозной. Новая тема **i** широкого дыхания, охватывает диапазон $des^1 - c^4$ и отчасти напоминает вагнеровские бесконечные мелодии. Она звучит в высоком регистре в унисон у первых скрипок на фоне густых педалей остальных струнных и дополняется репликами различных инструментов. Некоторые тематические вставки основаны на интонациях мотива **b**. Этот раздел можно назвать тихой кульминацией: динамика **p** лишь под конец ненадолго сменяется **mp**, при этом в туттийном звучании затрагивается самый высокий звук в произведении — c^4 , который встретится позднее лишь один раз в главной кульминации (раздел **Е**). Музыка звучит таинственно, приглушенно, затаенно, здесь важна не только мелодика, но и мерцающие гармонические краски, включающие и прозрачные, и диссонансирующие созвучия.

Раздел **Д** посвящен развитию второй макротемы — ее элемента **b** в основном и инверсионном виде. Гетерофонная фактура с перебросками восходящих и нисходящих мотивов от одного инструмента к другому создает пространственный эффект. Возникает ощущение звукового потока, мимолетно-ускользающего дуновения, в котором есть элементы скерцозности, игры. В непрерывное движение шестнадцатых периодически вклинивается мотив шагов **d** на *pizzicato*, мотив-«точка» **f** и мотив устремленного взгляда **e**. Задействуя почти все микротемы-мотивы эпиграфа, композитор создает тематическую арку.

Раздел **Е** вновь дает горизонтальный синтез макротем **А** и **В**, что отражает идею взаимосвязи микро- и макрокосмоса, где макротема **А** на данном этапе ее развития представляет макрокосмос, Вселенную, а макротема **В** — микрокосмос, человека и его внутренний мир. Начало раздела представляет новую фазу в становлении драматургической темы **А**. Это сонорный слой фактуры, складывающийся из двух элементов: *продолжительных трелей* в высоком регистре, образующих различные консонансные и диссонансные созвучия, и *мимолетных пассажей*, основанных на тритоновых скачках и хроматизме. Они воплощают игру

солнечных потоков, блики, мерцания (композиторская ремарка *come riflessi di luce* — как отражения света), изображая возвышенную космическую гармонию, рождаемую светом и звуками Вселенной.

Драматургический слой **В** вступает позднее и представлен певучей темой, которая складывается из шести двух-четырёхтактовых построений, отделенных цезурами. Ее мелодический рисунок волнообразен, но в целом формирует восходящую линию. Атональная природа темы, звучащей у низких струнных, способствуют созданию ирреального, таинственного, мистического образа, изображающего процессы, происходящие в глубинах сознания. Это сфера микрокосмоса, внутренний мир человека. Объединяющую функцию по отношению к двум драматургическим пластам выполняет выдержанный на всем протяжении их синтеза звук *C* у контрабасов, благодаря которому осуществляется также тембровая связь с предыдущим разделом. После завершения первой макротемы остается лишь вторая, и к ее проведению подключается весь оркестр. Волнообразное движение сменяется одной восходящей линией, приводящей к кульминации данной части, в момент которой на *sforzando* провозглашается объемный кластер с самым высоким звуком *c*⁴.

После генеральной паузы следует краткое *послесловие*, в котором призрачно-ирреально (*sul ponticello*) проносятся мотивы из эпиграфа: мотив скользящего взгляда *b*, мотив шагов *d*, мотив замирающего взгляда *e*, и, как бы подытоживая часть и знаменуя ее окончание, звучит мотив-«точка» *f*. Образуется тематическая арка с началом сочинения, придающая композиции части логическую завершенность.

Выводы. Таким образом, первая часть произведения основана на сопоставлении пяти контрастных разделов, включающих параллельное развитие двух макротем. Она содержит целый спектр различных образов: призрачные мерцания, блики, лирика в разных ипостасях, скользящие звуковые потоки, напоминающие солнечный ветер, едва уловимые шуршания, постукивания, как озвученный Космос. Здесь изображен и человек с его внутренним миром — Микрокосмос, и далекие миры Вселенной — Макрокосмос. Сначала обе сферы представлены отдельно, и лишь в последнем, пятом разделе, происходит их единение, символизирующее взаимосвязь миров. Говоря о концепции произведения в целом, мы можем предположить, что в *Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain* композитор стремится взглянуть в предметы и явления, часто не замечаемые людьми в обычной жизни, и запечатлеть многоликость окружающей действительности, раскрывая бытие человека в необъятной Вселенной.

Художественный мир сочинения реализован, по словам композитора, в «клиповой драматургии», где небольшие блоки организованы по принципу контраста, четко отделены и сменяются, словно кадры фильма. Однако разрозненные на первый взгляд, они объединены в единое целое при помощи параллельной драматургии. В ее основу положено взаимодействие трех макротем, каждая из которых обладает своими особенностями в строении, становлении и развитии. В их организации композитор использует два типа тематизма: безмелодийный и мелодийный (Е. Михалченкова-Спирина). Первый включает сонорный материал (иногда со скрытой мелодичностью), а также фигурационный и ритмический тематизм. Он используется в основном в макротемах **А** и **С**. Второй предполагает наличие относительно протяженной мелодии. Он лежит в основе макротемы **В**, почти всегда представленной кантиленной темой, которая обновляется, находится в постоянном становлении.

В сочинении важное значение имеет фактурная организация, основанная, как правило, на сочетании нескольких пластов (от двух до четырех), что особенно ярко проявляется в разделах с синтезом макротем, где образуется полифония пластов фактуры. Складывающаяся из четырнадцати инструментальных партий (*divisi* всех струнных), фактура нередко создает яркие пространственные эффекты.

Гармония выступает в основном в сонорном виде, с частым использованием кластеров, звуки которого разбросаны по широкому диапазону, в результате чего образуются яркие и самобытные по колориту объемные звучания.

В связи с художественными образами, рождаемыми данным произведением, уместно привести слова К.Г. Юнга: «Всякий процесс есть энергетический феномен, а энергия может порождаться лишь напряжённым единством противоположностей» [7]. Подобное единство изначально контрастных друг другу по многим параметрам макротем ярко и оригинально реализуется в сочинении *Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain* Г. Чобану.

Библиографические ссылки

1. СМЕРНОВ, В. Введение. В: *История зарубежной музыки*. Вып. 6. СПб.: Композитор, 1999, с.3–17.
2. БОБРОВСКИЙ, В. Программный симфонизм Шостаковича. В: *Музыка и современность*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1965, с.32–67.
3. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. 528 с.
4. ВАЛЬКОВА, В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». В: *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978, с.168–190.
5. ХОЛОПОВА, В. Параметр экспрессии — новое измерение музыкального языка. В: *Музыкальная фактура*. Вып. 146. Москва: Сб. РАМ им. Гнесиных, 2001, с.100–111.
6. МИХАЛЧЕНКОВА-СПИРИНА, Е. *Симфоническая драматургия Гии Канчели*. Москва: Научно-исследовательский центр Консерватория, 1997. 220 с.
7. ЮНГ, К. *Цитаты, афоризмы, высказывания, фразы* [online]. [дата обращения: 25.09.2019]. Режим доступа: <http://aphorism-citation.ru/index/0-211> (дата обращения: 25.09.2019).

MUZICA CONCERTANTĂ**CREAȚIA PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ A LUI VALENTIN DONI:
PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI DE GEN****VALENTIN DONI'S WORKS FOR CHAMBER ORCHESTRA:
STRUCTURAL AND GENRE PARTICULARITIES****SVETLANA BADRAJAN,**
doctor, profesor universitar interimar**GALINA CHIFORIȘIN,**
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 785.16:781.61**

Creația de cameră a compozitorilor din Republica Moldova este reprezentată de lucrări în cele mai diverse genuri, o mare parte fiind incontestabil valori artistice pe larg apreciate atât în țară, cât și peste hotare. Valentin Doni este compozitorul care, alături de ceilalți autori autohtoni, a scris lucrări reprezentative pentru cultura muzicală națională. Dintre creațiile pentru orchestra de cameră ale lui Valentin Doni evidențiem: piesa de concert „Primăvara” pentru orchestră de coarde, Dans pentru orchestră de coarde, Muzică pentru orchestră de coarde, pian și timpane și Nocturne pentru grupul aerofonelor de lemn, coarde, triunghiu și vibrafon. Fiecare lucrare are propriile sale particularități și se deosebește printr-un tematism bine conturat, limbaj muzical bogat, abordare componistică originală.

Cuvinte-cheie: muzică orchestrală camerală, V. Doni, limbaj muzical, compoziție, tematism, conținut ideatic, dramaturgie muzicală

The chamber music created by composers from the Republic of Moldova is represented by works of diverse genres, most of them present indisputable artistic value, being widely appreciated both at home and abroad. Valentin Doni is the composer who, along with the other native authors, has written representative works for the national musical culture. We highlight the following works composed by Valentin Doni for chamber orchestra: the Concert piece "Spring" for string orchestra, „Dance” for string orchestra, „Music” for string orchestra, piano and timpani, and „Nocturne” for wood-winds, strings, triangle and vibraphone. Each work has its own features and is distinguished by its well contured theme, a rich musical language, and original compositional approach.

Keywords: chamber orchestral music, V. Doni, musical language, composition, ideational content, musical dramaturgy

Introducere. Muzica pentru orchestră de cameră este un domeniu destul de solicitat în componistica națională, fiind reprezentată de un număr impunător de lucrări. Ea include diferite stiluri și curente artistice fie tradiționale, fie *post* sau *neo*. Spre exemplu, printre cei care au urmat filonul romantic și cel folcloric în procesul de creație, evidențiem următorii compozitori: V. Rotaru, T. Chiriac, I. Macovei, C. Rusnac, V. Zagorschi, Z. Tcaci ș.a. Gândirea filosofică, *scherzo-asă* de tipul lui D. Șostakovici o descoperim în creația compozitorilor B. Dubosarschi, S. Lobel, D. Chițenko ș.a. Tendința neoclasică este caracteristică pentru anii 1970–1980. Curentul neoclasicist este tratat diferit: revenirea la genurile polifonice ale barocului ca de exemplul *Suita polifonică pentru orchestră de coarde* de O. Negruța, *Suita de madrigaluri pentru ansamblul cameral* de V. Bitkin sau apelarea directă la genurile tipice lui J.S. Bach cum ar fi *Variațiuni pe o temă de Bach* de V. Ciolac, *Bachiana pentru cvartetul de coarde* de I. Macovei; ori recurgerea la timbrurile instrumentale ale barocului muzical, de exemplul *Suita pentru orgă* de D. Chițenko, *Meditație pentru orgă* de T. Tarasenko, *Trio pentru*

clavecîn, violoncel și pian de B. Dubosarschi ș.a. În prezent creația componistică din R. Moldova a ajuns la etapa de maturitate, drept argument servește popularitatea interpretării lucrărilor compozitorilor naționali și recunoașterea acestora nu numai în țară, dar și peste hotare la diferite forumuri internaționale [1, p.209].

Valentin Doni este compozitorul care, de rând cu ceilalți autori autohtoni, a scris lucrări valoroase pentru cultura muzicală națională. Dintre creațiile pentru orchestra de cameră ale lui Valentin Doni evidențiem: piesa de concert *Primăvara* pentru orchestră de coarde, *Dans* pentru orchestră de coarde, *Muzica pentru orchestră de coarde, pian și timpane*, *Nocturne* pentru grupul aerofone de lemn, coarde, triangu și vibrafon. Fiecare lucrare are propriile sale particularități și se deosebește prin tematism, limbaj muzical, abordare componistică. Vom evidenția în acest articol elementele caracteristice structurale ale fiecărei dintre acestea pentru a dezvălui particularitățile caracteristice creației camerale a lui V. Doni.

1. Piesa de concert *Primăvara*. Este o lucrare cu program generalizat, într-un tempo *Moderato*. Structura muzicală se încadrează în forma tripartită compusă, cu introducere și codă.

Introducere	A	B	A ₁	codă
	a	b+c	a ₁	
13 m.	19 m.	38 m.	13 m.	23 m.

Tema introducerii în D-dur este în caracter vioi, de joc, ce redă atmosfera anotimpului de primăvară plin de soare, căldură, trezire la viață. Această temă este expusă liniar, treptat, în lanț, la vioara I, vioara II, violă și violoncel. Fiecare instrument preia succesiv un motiv al temei, utilizându-se procedeul specific armoniei și polifoniei populare — antifonia. Astfel, se produce un efect acustic de spațialitate și amplificare sonoră prin trecere de la un timbru convențional de soprano spre un timbru tot mai grav și schimbare a registrelor. Contrabasul are o funcție de pedală, contribuind la realizarea unității sonore și spațialității. Menționăm finețea utilizării nuanțelor dinamice, care subliniază conținutul tematic, dar și marchează sfârșitul trasării temei. Modul de expunere a temei și tempoul *moderato* sugerează o imagine ilustrativă și ne trimite spre tabloul înmuguririi, înfloririi, ciripitului păsărilor.

Din măsura a 10-a, textura muzicală este tratată armonic. La început sunt 4 măsuri cu funcție de legătură, de trecere spre expunerea de bază a motivului tematic. Alternarea măsurilor 3/4, 2/4, ritmul sincopat ne indică spre un caracter de dans de tipul bătută-horă. Această structură devine fundamentul ritmico-armonic atât al temei, cât și al întregii secțiuni A.

Tema *a*, sub aspect intonațional, este în legătură nemijlocită cu melodica dansurilor populare de tipul bătută-horă, menționate mai sus. Modalitatea de tratare și expunere atât a temei *a*, cât și a temei *b*, care urmează, ne amintește de sonoritatea ansamblurilor instrumentale populare — a tarafului. Compozitorul utilizează și procedee ornamentale tradiționale de interpretare, spre exemplu, apogiaturile.

Tema *b* (măsura 33) din secțiunea a doua B este în tonalitatea h-moll. Ea contrastează cu tema *a* nu numai din punct de vedere tonal-modal, dar și prin materialul tematic nou. Fiind și acesta inspirat din muzica dansurilor populare, el introduce un colorit aparte, trimițându-ne spre o altă imagine, asemenea succesiunii cadrelor din film. Comparativ cu tema *a*, tema *b* este mai bogat ornamentată prin apogiaturi, triluri. De asemenea, subliniem contrastul realizat și prin redarea texturii muzicale, în care prevalează execuția melodică la unison, completată cu contrapuncte la violoncel și contrabas.

În cadrul secțiunii B, de la măsura 56, discursul muzical continuă cu un fragment cu funcție de trio, care introduce un nou contrast prin caracterul pastoral și dinamica *piano* indicată de autor. Acest trio este pregătit prin diminuarea treptată a sonorității și trecerea la nuanța de *piano* spre sfârșitul temei *b*. Viola, violoncelul și contrabasul au un rol de completare sonoră prin contrapunct orchestral, procedeu utilizat deja în tema *b*, dar și ca fundal armonic, precum în tema *a*. Astfel trio sintetizează procedeele de tratare și expunere a materialului muzical inspirate din sonoritatea tarafului tradițional, constatate în

temele *a* și *b*, pregătind repriza și coda (măsura 72). Sursa intonațională a acestor secțiuni o constituie tema introducerii.

Repriza preia tema din introducere păstrând modul de expunere inițial. Ulterior coda continuă aceeași trasare a discursului muzical. Culminația este pregătită treptat, utilizându-se cu abilitate contrastul axat pe nuanțele dinamice, un joc subtil de *piano-mezzopiano-forte*, care conduce spre finalul creației, interpretat pe trei de *forte* și care, putem presupune, afirmă imaginea primăverii ce a intrat în drepturi.

Așadar, Valentin Doni, în cadrul genului muzical *piesă de concert*, cu titlul *Primăvara*, destinată orchestrei de coarde și de dimensiuni modeste, reușește să transmită imagini ample și sugestive prin intermediul unui discurs muzical expus dinamic, încadrat într-o construcție compozițională corespunzătoare ce reflectată logic conținutul ideatic. Compozitorul utilizează creativ sursa folclorică la nivel intonațional, ritmic și imitarea sonorității ansamblului instrumental tradițional. O astfel de abordare a elementului folcloric este frecvent întâlnită în creația compozitorilor autohtoni. Evident, fiecare autor, în funcție de dramaturgia muzicală și scopul trasat în lucrarea sa, materializează acest procedeu într-un mod inedit, personalizat. Spre exemplu, dintre creațiile instrumentale de cameră putem numi: *Două fantezii pe teme populare* de Oleg Negruța; *Suita simplă* de Vladimir Rotaru, sau *Sonata* pentru vioară și pian de Ștefan Neaga, unde constatăm utilizarea elementului ritmic, care apropie temele sonatei de expresivitatea doinei, iar folosirea ritmului punctat și a trioletelor redau caracterul dansant al tematismului sonatei etc.

2. Lucrarea orchestrală *Dans*. O altă lucrare instrumentală de cameră scrisă de Valentin Doni, este *Dans* pentru instrumentele de coarde. Această creație este în ritm asimetric cu măsura 7/16. Măsura dată, de fapt, o putem considera convențională, fiind preluată din notația ritmică occidentală. În realitate fundamentul ritmic îl constituie sistemul ritmic aksak cu formula optime+optime+optime cu punct, specifică zonei noastre folclorice. O astfel de structură ritmică, spre exemplu, este tipică ostropățului, melodiei de joc din cadrul obiceiului *Căprița* sau dansului de la zestre din ceremonialul nupțial. *Dansul* lui Valentin Doni are un caracter vioi, având ca sursă anume melosul dansurilor populare. Indicația metronomului corespunde tempo-ului de ostropăț.

Referindu-ne la structura ritmică, subliniem în mod special predominarea ritmului sincopat cu o mobilitate deosebită a accentelor ritmice, ceea ce este o particularitate caracteristică ritmului în folclorul muzical de dans. Forma piesei este tripartită compusă. Schematic putem reprezenta în felul următor:

A	B	A ₁
a + a ₁	b + b ₁ trio	a
cif.1 cif.4	cif.6 cif.8 cif.9	cif.11

Structura modală a *Dansului* este bogată prin diverse modulații, fiecare secțiune a lucrării are fundamentul său modal specific. Astfel, în secțiunea *A* se conturează modul lidic cu flexibilitatea treptei a II-a. Această flexibilitate ne indică și spre caracteristicile cromaticului de mod 3, care se întâlnește în diverse specii folclorice muzicale, inclusiv în melodiile de dans. În secțiunea *B*, compartimentul *b*, se impune modul lidic de pe *do* cu treapta a VI-a coborâtă, care ne sugerează prezența acusticului 2, mod frecvent întâlnit în zona Moldovei [2, p.126]. În trio din secțiunea *B*, constatăm tendința modală bazată pe treapta a II-a coborâtă — re *b*. În secțiunea *A₁* se revine la structura modală inițială.

Structura ritmică bogată, cât și cea modală, conferă muzicii expresivitate, forță, multă energie. Remarcăm în mod deosebit și tratarea ansamblului instrumental în desfășurarea dramaturgiei muzicale. Autorul încredințează fiecărui instrument și grup instrumental un rol anumit. Astfel, vioara I–II formează o entitate muzical-expresivă, viola I–II o alta, violoncelul și contrabasul un alt grup. Această

distribuție pe roluri ne amintește pe de o parte de sonoritatea ansamblului instrumental tradițional, pe de alta, ne sugerează imaginea unor grupuri de dansatori la un joc duminical.

În secțiunea A observăm utilizarea procedurii semnalat în piesa de concert *Primăvara*, ne referim la antifonie sau procedeul polifonic imitativ, care predomină în partidele viorilor și violoncelor. Violoncelul și contrabasul în această secțiune îndeplinesc funcția unui acompaniament ritmico-armonic.

O particularitate în ceea ce privește expresivitatea și redarea atmosferei ideatice este utilizarea nuanțelor dinamice, care este condusă treptat de la *piano* spre *fortissimo* (*fff*). Astfel, sub aspect interpretativ, sunt puse în fața instrumentiștilor anumite dificultăți și anume un simț aparte în ceea ce privește dozarea succesivă a dinamicii și sonorității. Acest procedeu dinamic, în cazul dat, ne duce spre imaginea Jocului duminical tradițional și încadrarea treptată a tot mai multor participanți.

Secțiunea B contrastează din punct de vedere al caracterului muzicii cu secțiunea A, redând o atmosferă mai calmă, idilică. Această secțiune are funcție dublă: partea medie cu materialul muzical nou și dezvoltare, deoarece conține formule melodice caracteristice secțiunii A. Grupurile de instrumente continuă dialogul inițial, doar violoncelul și contrabasul își exercită funcția de acompaniament prin formule melodic-armonice.

Din măsura 95 până la cifra 9, începutul trio, este un fragment cu funcție de punte, care se construiește în baza elementului ritmico-armonic de la începutul creației. Aici, toate grupurile instrumentale se unesc într-o singură sonoritate, abandonând pentru scurt timp comunicarea pe grupuri. Ne-am putea imagina „unisonul” participanților la dans. Finisează compartimentul *b* pe nuanța de *fortissimo* — *ff*.

Trio introduce un efect de contrast tematic, dinamic, dar și prin maniera interpretativă, ne referim la *pizzicato*. De asemenea, instrumentele reiau dialogul, mai mult decât atât, în fiecare grup se evidențiază succesiv câte un solist instrumentist. Din această cauză, sonoritatea orchestrei este diminuată, creându-se o atmosferă de relaxare temporară.

De la cifra 11 este pregătită repriza, care începe din măsura 144. Ea readuce același material tematic și aceeași atmosferă de la începutul creației muzicale. Menționăm în repriză prezența dialogului între grupurile instrumentale și în interiorul știmelor acestora. Astfel, toți participanții sunt implicați în manifestarea coregrafică, fie în cerc larg, fie în cerc restrâns sau perechi. Lucrarea finisează printr-o culminație marcată atât dinamic, sonoristic, cât și din punct de vedere al dramaturgiei muzicale. Se produce și la propriu și la figurat sfârșitul unei acțiuni: creație muzicală/joc.

Așadar, Valentin Doni în lucrarea *Dans* pentru orchestră de coarde, reușește să îmbine constructiv sursa folclorică: ne referim la elementele specifice melodicii de dans, structura modală, sonoritatea orchestrei de muzică populară, cu tehnici de compoziție *tradiționale*, caracteristice muzicii literate. Și în cazul dat, constatăm încadrarea acestei lucrări într-un spectru larg de creații care abordează aceleași principii de creație, spre exemplu: *Joc ciobănesc* de P. Rusu, *Joc haiducesc* de Gh. Mustea, *Brâuțelul* pentru cvartetul de coarde, *Hora florilor*, *Dans voinicesc* de E. Mamot ș.a. Pentru crearea coloritului național, compozitorii apelează la procedeele facturale ce subliniază natura de gen a tematismului, spre exemplu, factura pianului ilustrează sunetul instrumentelor populare: al țambalului, în *Oleandra* de Șt. Neaga și în *Hora* lui E. Coca sau al cimpoiului — în *Hora mare* de O. Tarasenko.

3. Nocturne pentru grupul aerofone de lemn, coarde, triangu și vibrafon este o lucrare care se înscrie în cadrul muzicii orchestrale de cameră a lui V. Doni. Creația este interpretată în tempo *lento* indicat de autor cu o structură arhitectonică de tip monopartită. Caracterul liniștit, perpetuarea unei formule ritmice de acompaniament la instrumentele: fagot I, fagot II, grupul de corzi, plus salturile la vibrafon și pulsația pe pătrimi la triangu, contribuie, pe de o parte, la crearea atmosferei de noapte plină de feerie magică, pe de alta, la transmiterea unei idei mult mai profunde, legată de eternitate și existența umană. Pe acest fundal, inițial, este trasată o entitate tematică ritmico-melodică bazată pe o îmbinare de

intervale de cvartă, cvintă și secundă ascendente și descendente, la flaut solo cu indicația *dolce*. Această construcție melodică este transparentă, cuprinde trei octave, creând impresia spațialității.

La baza structurii sonore a lucrării stă sistemul sonor specific folclorului muzical românesc — tritonia construită din secundă mare și cvartă perfectă, structură modală ce aparține stratului folcloric arhaic. Putem presupune că utilizarea acestui fundament modal de către compozitor nu este întâmplătoare, ci reflectă conținutul profund filosofic al lucrării, care ne trimite spre ideea începutului, creației, existenței umane. Deși fraza muzicală inițială este scurtă, din doar 4 măsuri, totuși, ea reușește să redea acest conținut profund. Tratarea ei pe parcursul desfășurării discursului muzical este variată sub aspect timbral, armonic, factual, dinamic.

Meditația sonoră este preluată de clarinetul solo la nuanța de *piano*, în registrul mediu, extinzându-se până la 3 octave. În continuare, atmosfera este susținută de grupul de corzi, realizând și o dezvoltare tematică, iar instrumentele de suflat din lemn preiau funcția fundalului melodic. Entitatea sonoră expusă la început, este preluată din măsura 20 la instrumentele oboi solo, clarinet solo, flautul II, clarinetul II și viorile I-II, utilizându-se procedeul polifonic de imitație, prin care se efectuează și o dezvoltare dinamică, la care contribuie și aspectul timbral. Astfel, se creează impresia unei comunicări cu mediul înconjurător, dar și la un nivel mai subtil de contemplare, comunicare nonverbală umană. Lucrarea se încheie pe nuanța de *ppp*, pe *ritenuto*, grupul de corzi cu surdină și pe pedală creează fundalul misterios pentru trasarea temei în registrul acut al flautului II și apoi al flautului I. Celelalte instrumente țin un ison pe interval de cvintă ascendentă. Menționăm în mod deosebit exploatarea creativă a specificului sonor al intervalelor perfecte de cvintă și cvartă, pe care îl aplică în redarea conținutului ideatic al lucrării.

În literatura componistică autohtonă și alți autori au explorat sonoritatea grupul instrumentelor aerofone. Numim în mod deosebit creații valoroase ale lui Gh. Ciobanu, ce redau un conținut profund, filosofic, meditativ: *Simboluri triste* pentru clarinet solo, *Hitiricorno N.1-2* pentru corn englez, *Din cântecele și dansurile lunii melancolice N.1* pentru fagot (oboi, clarinet sau saxofon), *Versiune* pentru corn englez, *Spatium sonans* pentru flaut solo, *Din cântecele și dansurile lunii melancolice N.2* pentru clarinet și percuție, *Pentaculus minus* pentru cvartet de clarinete ș.a.

4. Muzică pentru orchestră de coarde, pian și timpane este o lucrare reprezentativă pentru creația camerală a lui V. Doni. După cum remarcă autorul, „conținutul creației reflectă viziunea compozitorului asupra conflictului transnistrean (din 1992)” [3, p.99]. Acest fapt a determinat structura compozițională și tematismul lucrării. De asemenea, includerea pianului și timpanelor, care contribuie la amplificarea dramatismului creației, „tensiunea apăsătoare și trăirea interioară sunt codificate în leittema tragică și sugestivă Grave, cu care începe lucrarea propriu-zisă” [idem]. La baza dramaturgiei muzicale a lucrării *Muzică pentru orchestră de coarde, pian și timpane* stă principiul variațional — temă cu variațiuni libere, structura arhitectonică încadrându-se într-o formă tripartită complexă cu codă. Tonalitatea este c-moll, dar „substratul ei folcloric se manifestă prin structura modală și anume prin prezența cromaticului II și mobilitatea terței (mi bemol și mi becar)” [idem]. Schema arhitectonică a lucrării este:

A	B	A ₁	Coda
cif.1	cif. 12	cif. 26	cif. 42

Leittema constituie nucleul melodic al lucrării. Compartimentul tematic, până la cifra 3, conturează trei segmente, care se succed după principiul a+b+a₁, indicând spre caracterul de dezvoltare, consistent, ce codifică o puternică forță expresivă. Aceasta din urmă este susținută de un joc complicat de nuanțe dinamice, ce alternează în intervale scurte de timp: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *ff* și tempo-ul *Largo*. La instaurarea atmosferei încordate, dramatice, contribuie și includerea, chiar de la începutul lucrării, a timpanului și pianului. Atmosfera generală sugerează imaginea unei procesiuni, a haosului, dar și a

groazei în urma invaziei și a incertitudinii sfârșitului acesteia. În textura muzicală transpar intonații de bocet, doină, dar care sunt suprimate prin avalanșa de cromatisme.

De la cifra 3 începe prima tratare variațională a temei, trasată prin durate mărunte de șaisprezecimi, pe o pedală la violoncel și contrabas și nuanțele *p-pp*. Inițial, materialul tematic este expus în partida violei, iar de la cifra 5 este preluat și la celelalte instrumente. Timpanele periodic intervin cu o formulă *recto tono*, contribuind astfel la redarea atmosferei dramatice. Treptat, lor li se alătură, cu aceeași formulă, viola, violoncelul, pianul, apoi și contrabasul, pătrunzând în masa tematică. Sonoritatea se amplifică treptat, prin același contrast dinamic la intervale mici (ca și în expunerea leittemei) până la *fortissimo* cifra 9. Ca un strigăt de durere sunt formulele melodice dezvoltate în registrul acut la vioara I, salturile la intervale mari prin structuri ritmice punctate. Culminația, care pornește de la cifra 10, îmbină elementele expuse pe parcurs, ne referim la *recto tono*, registrul acut, salturi, nuanțe dinamice, pregătind astfel trecerea spre partea mediană și următoarea tratare variațională a temei, care începe de la cifra 12.

Partea B, cu funcție de dezvoltare, debutează cu motivul melodic-armonic inițial al temei în tempo *largo* și nuanța dinamică *fortissimo*, care brusc diminuează spre *pianissimo*. Este ca o explozie de durere, dar și ca o aluzie la o nouă posibilă invazie. Dezastrul produs de război este exprimat în continuare prin predominarea intonațiilor de bocet și expunerea fragmentelor melodice separat la violoncel și violă, ca imagine a exprimării individuale, personalizate a strigătelor de durere, a suferinței.

La cifra 17 revine motivul inițial al *leittemei* în același caracter, nuanță și forță lăuntrică. Dialogul instrumentelor continuă, dar se produce o separare pe grupuri: vioara I–II și violă-contrabas. Astfel, durerea se amplifică de la voci separate spre grupuri de persoane și mulțime. Culminația se produce la cifra 20, ca o explozie a durerii, acumulate și exprimate pe parcurs. În ea predomină intonații *recto tono*, *lamento*, interpretate pe *sforzando* și *fff*. O funcție expresivă importantă o îndeplinesc și pauzele, ce se intercalează în textura muzicală.

Sonoritatea treptat scade spre *ppp*, cifra 21, de unde începe cadența la vioară și se realizează puntea spre repriza dinamică. Cadența îmbină diferite surse intonaționale și tematice. La început până la cifra 22 în linia melodică transpar intonații ale unui dans popular de tip horă, ca o aluzie la viața pașnică, ce a fost sau pe care și-o doresc. Dar aceasta este suprimată de tematismul ce o urmează, în care predomină intonații de bocet, plâns sughițat, exprimat prin motive ce se repetă permanent, axate pe un ritm punctat sau avalanșă de triolete.

De la cifra 26 începe repriza A₁, care, de fapt, poate fi calificată ca a doua dezvoltare și tratare variațională a temei. Chiar de la început, se impune *leittema* cu aceeași structură ca și în partea mediană, urmează apoi variațiunile expuse sub formă de imitație polifonică, ce contribuie la includerea treptată a instrumentelor participante la desfășurarea discursului muzical. De la cifra 32 se produce o dezvoltare intensă a materialului tematic cu expuneri similare părții inițiale A. Pianul și timpanele își intensifică prezența, mai mult decât atât, pianul preia dezvoltarea variațională a motivelor tematice. De la cifra 42 începe o nouă dezvoltare variațională a temei în care predomină ritmul punctat ce ne amintește de intonațiile *lamento* din părțile A, B și cadență. Toată componența orchestrală participă la acțiunea dramatică, ducând spre nemijlocita culminație, ce se produce începând cu cifra 51 și finisează cu motivul inițial al *leittemei* și stingerea treptată a sonorității spre *ppp*. Intonațiile *lamento* la timpane în ultimele măsuri pe pedală *tutti* creează impresia unei stări de dezorientare, a golului rămas în suflet în urma suferinței și durerii trăite. Așadar, în lucrarea *Muzică pentru pian, orchestră de coarde și timpane*, avem un exemplu relevant al măiestriei lui Valentin Doni în domeniul orchestrației. În cazul dat, un ansamblu de conotație camerală, ne referim la orchestra de coarde în care sunt incluse pianul și timpanele, este tratat ca o orchestră mare, iar consistența texturii muzicale, a modalităților de dezvoltare a materialului tematic, dinamica și expunerea discursului muzical într-o permanentă mișcare, ca pe o singură respirație, ne indică spre principiile simfonizării.

În concluzie, subliniem că perioada de la confluența secolelor XX și XXI este marcată de o abandonare a stereotipurilor genuistice și stilistice uzuale, se produce o recreare și transformare a acestora, categoriile de gen și stil aproape că s-au contopit, întrucât genul se regăsește nemijlocit în tehnica scriiturii componistice, constituind, prin urmare, și o caracteristică a stilului [1]. În acest context, unii compozitori încearcă o transformare radicală a genurilor tradiționale, creând noi modele cum sunt, spre exemplu, *Studiile sonore* de Gh. Ciobanu, alții preluând tipurile clasice, le reinterpretează, le revalorifică, îmbinând armonios elementul tradițional cu cel modern, creând lucrări inedite, originale, personalizate. În ultima categorie se încadrează creația instrumentală de cameră a compozitorului Valentin Doni.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: [s.n.], 2014. (Тирогр. Primex Com). ISBN 979-0-3480-0189-0.
2. AGAPIE, L., OPREA, Gh. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
3. BADRAJAN, S. Aspecte ale valorificării sursei folclorice în lucrarea *Concerto Brevis The clock* de Valentin Doni. În: *Artes. Revista de muzicologie*. Vol.16, Iași: Artes, 2016, p.96–111.

ТЕМБРОВО-ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. ПЫСЛАРЬ**PARTICULARITĂȚI ALE TIMBRULUI ȘI TEXTURII ÎN LUCRAREA MUSICA CONCERTATA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE S. PÎSLARI****PECULIARITIES OF TIMBRE AND TEXTURE OF MUSICA CONCERTATA FOR SYMPHONY ORCHESTRA BY S. PYSLAR****ЕЛЕНА САМБРИШ,**доктор искусствоведения, конференциар университетар
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.11(478)

785.6(478)

В статье рассматриваются особенности стиля симфонического произведения «Концертная музыка» С. Пысларь. Прототипом для данного сочинения послужил жанр концерта для оркестра. Его 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. Тембровая работа выступает в сочинении как главный игровой принцип организации концерта как жанра.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, симфоническое творчество, Концертная музыка, концерт для оркестра, тембровая драматургия, оркестровый стиль

Articolul se referă la particularitățile stilului simfonic al creației „Musica concertata” de S. Pâslari. Prototip al acestei lucrări este genul de concert pentru orchestră. Această sursă genuistică se manifestă în organizarea specifică a compoziției, în care rolul conducător aparține principiilor concertante, realizate, în primul rând, prin intermediul unor strategii factural-timbrale. Factorul melodic este transpus pe plan secund, în timp ce compoziția acordă o atenție sporită timbrului, ritmului și modelului factural. S. Pâslari aplică tehnica de concertare în grupuri orchestrale mici, introducând scurte replici solo, în expunere dialogală. Tradiționala virtuozitate solistică este înlocuită cu virtuozitatea concertistică a orchestrei. Principiul interpretativ central în organizarea genuistică a concertului îl constituie aspectul timbral.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, lucrări simfonice, Muzica concertata, concert pentru orchestră, dramaturgie timbrală, stil orchestral

The article considers the stylistic features of the symphonic work „Concert Music” by S. Pyslar. The genre of the concerto for orchestra served as the prototype for this work. The genre genesis is manifested in a special organization of composition with the leading role of concert principles, which are implemented, first of all, in the field of timbre-textured strategies. Increased attention to timbre, rhythm, textured pattern pushes the melodic factor into the background. The author applies the technique of concerting of small orchestral groups, introducing brief solo replicas-inserts in a dialogical presentation. The traditional solo virtuosity is replaced by the concert virtuosity of the orchestra. The main performing principle of the concert as a genre refers to the timbral aspect of the composition.

Keywords: Snejana Pyslar, symphonic works, Concert Music, concerto for orchestra, timbral dramaturgy, orchestral style

Введение. Композитор Снежана Пысларь, хорошо известная слушателям, активно работает в разных жанрах, среди которых представлены в том числе сочинения крупных симфонических форм. И хотя это направление пока не стало ведущим в творчестве С. Пысларь,

одно из произведений — *Концертная музыка (Musica concertata)* для симфонического оркестра — обнаруживает множество ярких стилевых черт, указывающих на современный подход к трактовке жанра и оригинальные принципы музыкального мышления композитора. Сочинение привлекло наше внимание в разных ракурсах: с точки зрения формообразования и драматургии (статья *Концертная музыка С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора* [1]) и с позиций темброво-фактурных закономерностей. Рассмотрение в данной работе специфики тембровых решений, особенностей мелоса и синтаксиса, реализаций динамико-фактурных линий драматургии будет способствовать более глубокому пониманию тех процессов, которые протекают в целом в современном концертно-симфоническом творчестве в Республике Молдова на рубеже веков.

1. Тембротектоническая организация и техника концертирования малых оркестровых групп. В первую очередь, отметим очевидный факт, что прототипом для данного сочинения послужил жанр концерта для оркестра. При этом жанровое обозначение *Концертная музыка (Musica concertata)* является примечательным с той точки зрения, что на сегодняшний день в композиторском творчестве Молдовы это произведение является единственным сочинением с подобным названием.

Жанровый генезис проступает в особой организации композиции с ведущей ролью принципов концертирования, которые воплощаются, главным образом, в области темброво-фактурных стратегий¹. Автор применяет технику концертирования малых оркестровых групп с наложением кратких сольных реплик-вставок в концертно-диалогическом изложении. Традиционную виртуозность солистов заменяет концертирование всего оркестра, что апеллирует в большей степени к доклассической, барочной модели концертного жанра. С другой стороны, общие принципы барочной техники обновляются современными приемами оркестрового письма, которые проявляются, в частности, в быстрой переброске отдельных мотивов и фраз от группы к группе, от одних разновидностей инструментов к другим, в комбинаторике тембровых микстов, тембро-фактурных звуковых пятен и «темброточек», акцентирующих сонорные черты звучания многих разделов.

Свои поиски в области тембровых средств автор очерчивает возможностями двойного состава большого симфонического оркестра с добавлением весьма ограниченного числа видовых инструментов — флейты пикколо и контрафагота; из группы ударных инструментов используются литавры и большой барабан. Тем не менее, *Концертная музыка* предстает в яркой «тембровой одежде», где композитор проявляет максимум изобретательности в работе с оркестровыми красками, в сопоставлении различных групп и солистов, в комбинации разных приемов и штрихов, регистровых контрастов, тембровых наложений, «мостов» и многого другого.

В целом тембровая техника выступает в качестве главного принципа организации данного сочинения — в ее ярко-репрезентативном, игровом выражении, становясь основой концертной драматургии.

В произведении обнаруживается специфическая тембротектоническая организация, прочерчивающая структуру сочинения на макроуровне. Приведенная ниже схема отражает общий план сочинения (схема 1).

¹ Тембровая сторона симфонической музыки привлекает С. Пысларь также с исследовательских позиций в диссертации *Особенности трактовки тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса* [3]. Помимо этого, интерес к работе с различными тембрами поддерживается в настоящее время камерными произведениями для различных составов духовых инструментов.

Схема 1

A	B	C	D	E
Вступительный раздел	Экспозиция	Разработка	Реприза с замещением тем	Кода с репризным возвращением основных тем
<i>Sostenuto</i>	<i>Barbaro</i>	<i>Allegretto scherzando</i>	<i>Furioso</i>	<i>Barbaro</i>
Ц.1–11	Ц.12–24	Ц. 25–29	Ц.30–46	Ц.47–55

Композитор использует *принципы функциональной инструментовки* (термин Г. Банщикова, см. [2]), при которой границы разделов четко отмечены сменой фактурно-тембровых блоков. Действие этого принципа распространяется и на синтаксический уровень, где, в свою очередь, процесс развертывания интонационных комплексов организуется также и другими средствами. Композитор использует различную тембровую технику, соединяя классические и авангардные тенденции, поэтому тембр предстает многопланово функциональным.

Как известно, классические принципы предполагают определенную тембровую диспозицию, под которой понимается «зависимость инструментовки одного раздела от другого» [4, с.17] в связи с масштабом членения формы. По этому поводу С. Пономарев пишет: «Самое мелкое членение (на мотивы) обычно передаётся сменой родственных тембров внутри одной группы с небольшим контрастом. (...) Более крупное деление (по разделам внутри темы) обычно создается сменой тембров, подготовленной и смягченной промежуточными оттенками, сменой групп с процессуальной динамикой. (...) Крупные межтемные границы формы связаны со значительным обновлением тембра, обычно с прямой сменой групп» [4, с.16–17].

В *Концертной музыке* мы встречаем как подчеркивание названных уровней формы благодаря тембровой диспозиции, так и создание «встречного ритма движения», определяемого тембровой стороной с ее собственной логикой звукового пути.

Среди неклассических приемов отметим в качестве основных следующие:

1. *Мотивно-тембровый диалог* — смена тембров неродственных инструментов и групп при мотивном дроблении.
2. *Тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника* — также раздробление тематизма на мотивы и тембровый контраст соседних мотивов, но с наложением окончания одного мотива на начало другого.
3. *Тембро-мотивная полифония* — полифонический принцип изложения мелких мотивов при ограниченном количестве голосов.
4. *Полифония пластов и голосов фактуры* — в условиях насыщенного многоголосия (не являющегося, однако, сверхмногоголосием) создается звучание, близкое сонорному, когда голоса не прослушиваются достаточно ясно и отчетливо.

Все названные приемы являются весьма показательным для современного метода концертирования в целом, и в том числе они реализуются в технике концертирования малых оркестровых групп, представленной в данном сочинении.

Рассмотрим их более подробно в композиции *Концертной музыки*.

Вступительный раздел А, Sostenuto представляет идею длительного становления, зарождения мысли, ставшей довольно традиционной для начальных разделов крупных симфонических произведений, но в жанре концерта чаще реализуются другие грани образного содержания — это, как правило, монолог солиста, высказывание от первого лица, дающее зачин повествованию. В *Концертной музыке*, где объявленные солисты отсутствуют, воплощается иной замысел, связанный с экспозицией основных тембровых групп и тембров-лидеров.

На протяжении ряда небольших построений, величина которых все время варьируется (см. схема 2), автор постоянно обновляет тембровые миксты, используя вариационно-вариантный принцип интонационного развития двух основных элементов:

1) элемент **a** — хроматические попевки с последующим вариантным преобразованием, в низком регистре, в сдержанном ритмическом рисунке с пунктирным ритмом, напоминающем возвышенную барочную патетику риторического дискурса;

2) элемент **в** — прихотливое кружево хроматических интонаций, в высоком регистре, с капризной ритмикой свободной смены триолей, шестнадцатых, квинтолей, пунктирного ритма.

Обратим внимание, что элементы **a** и **в** контрастируют друг другу не звуковысотной стороной, а динамикой, артикуляцией, ритмом и тембром. Именно эти закономерности становятся главными формообразующими принципами в сочинении в целом.

Схема 2. Вступительный раздел А

построения	a	a1	в	в1	a2	a3	a4+v2 — синтез	в3	в4	a5
тембры	V-le, Cf+ Tuba	Cl-ti + Tr-ba, Archi	Fl-ti, Vc.	Fl-ti, Cl-ti +flag. Cb	V-le, Ob, Cl, Tn <i>solo</i>	Tr-ba +Cl +Ob, V-ni I + Archi, Tr-ba <i>sola</i>	Fl+ Fag+ Archi; затем Fag <i>solo</i>	V-ni I,II	Cl-ti + V-ni I,II	непол. tutti
динамика	<i>mf</i>	<i>mf, dim.</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>cresc., f</i>	<i>sub.p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
кол-во тактов	5	7	9	10	7	8	5+5	7	8	23
цифры партитуры	0	ц.1	ц.2	ц.3	ц.4	ц.5	ц.6	ц.7	ц.8	ц.9–11

Если в тематическом плане во вступлении складывается вариационно-вариантная рондообразная форма с развитием двух тем, где динамические и регистровые средства четко прочерчивает ее структуру — с преобладанием *f* и низкого регистра в первой теме и *p* с высоким регистром во второй, с постепенным расширением всего диапазона звучания, приводящем к первой кульминации в конце раздела, — то в тембровом отношении реализуется иной план. Композитор последовательно варьирует тембр в каждом разделе формы, как бы опробуя все возможные сочетания, а также намечает солистов — это тембры-лидеры, выдвигаемые неоднократно с небольшими репликами. В данной функции задействованы труба, тромбон, фагот, туба (особенно в двух последних разделах), литавры. В целом, вступительный раздел демонстрирует традиционный для классической инструментовки прием — тембровое обновление на уровне синтаксических единиц.

Второй раздел **В**, *Barbaro* резко отличается от первого. Это основной раздел *Концертной музыки*, представляющий сонатную экспозицию (схема 3).

Схема 3. Второй раздел В

построения	c	c1	d	d1	e	f (от e)	e	f	e	f	g
разделы формы	гл. п.		св.п.		поб. п.						закл. п.
тембры	tutti	V-le, tutti	V-ni I,II	Corni, Fiatti, Archi	Fiatti, Corni, Archi	Archi, Ottoni	Fiatti, V-le, Corni	Archi, Ottoni	Fiatti, Corni, V-le	Archi	неполн. tutti
динамика	<i>ff</i>	<i>meno f</i>	<i>ff</i>	<i>meno f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
кол-во тактов	15	14	12	10	9	7	6	9	8	11	6
цифры партитуры	ц.12–13	ц.14–15	ц. 16	ц.17	ц.18	ц.19	ц.20	ц.21	ц.22	ц.23	ц.24

В первую очередь, отметим, что на протяжении всей экспозиции превалирует динамика от *f* до *ff*. Здесь господствуют образы жесткого натиска, агрессии — в партитуре обозначения *barbaro, energico, risoluto*. Основной тон задает главная тема: начальные две попевки у струнных обрисовывают четырехзвучный звукоряд в объеме уменьшенной кварты; ладовые средства усиливают суровый характер. Нисходящая терцовая попевка, заканчивающаяся решительным нисходящим ходом на большую септиму, представляет второй элемент. Он получает развитие в виде скандированных ритмоинтонаций. Скрипки, поддержанные деревянными духовыми, захватывают высочайший регистр, взвинчивая напряжение, а затем уступают инициативу альтам.

В изложении и развитии главной темы (ц.12–15) задействован весь оркестр, но трактовка его предстает совершенно иной по сравнению со вступительным разделом. Музыкальная ткань складывается из мотивных тембровых переключек, при этом для нее очень характерно сцепление мотивов, связанное с наложением их разных участков, в результате чего возникает множество кратковременных тембровых микстов. Это — *тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника*, которая является, на наш взгляд, одним из новых ярких приемов письма и характерна для современного оркестрового стиля, обусловленного, в свою очередь, более широким явлением — полимелодической фактурой и тематизмом.

Укажем также, что подобное мотивно-тембровое «диагональное изложение», где используется мотивное членение со сменой тембров и сцепляемостью мотивов, находится вне зоны «отчетливого слышания», что неизбежно придает звучанию яркой сонорный колорит.

Грозное звучание главной темы в *tutti* не смягчает появление связующей, но лишь ослабляет плотность фактуры и динамики. Зато побочная с новой силой взмывает к вершинам напряженно-звонящих эмоций. На гребне кульминации *ff* у деревянных духовых появляется мотив со скачками и ламентозной интонацией, который наделен двойственной семантикой, так как широко распространенная риторическая фигура *lamento* скандируется в высоком регистре, звучит взволнованно, с надрывом и отчаянием.

Тема побочной партии разворачивается в трех пластах фактуры: 1) в высочайшем регистре у двух флейт и флейты пикколо — стремительный взлет и стенающие секундовые интонации, 2) у валторн в среднем регистре — размашистые скачки и 3) в среднем и низком регистре у струнных — шестизвучный полутоновый кластер в объеме кварты. Строем побочной партии повторяет форму вступления — рондо (e-f-e-f-e-f) с почти точным повтором разделов, но со структурным варьированием.

Очень краткая заключительная партия построена как наложение мотивов у всех групп инструментов, при этом ритмически однотипные фигуры обнажают гармонический кластерный остов, происходящий от третьего фактурного элемента побочной партии. Это построение одновременно выполняет роль предъикта, подготавливающего следующий раздел.

Третий раздел C, Allegretto scherzando — разработка, приобретающая черты эпизода благодаря резкой смене типа изложения, характера артикуляции и инструментовки (схема 4).

Схема 4. Третий раздел C

построения	c2	e1	c3	e1	c4
разделы формы	разработка интонационного материала главной и побочной партий				
тембры	Fag., V-le, Fiatti, Ottoni	Archi, timpani	Tr-ni+Ob, V-ni+Corni	Archi, timpani	Fag.+Tr-be
динамика	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>f. sf</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>
кол-во тактов	12	11	10	11	12
цифры партитуры	ц.25	ц.26	ц.27	ц.28	ц.29

Связь с темой главной партии проявляется очень отдаленно, поскольку здесь скорее обнаруживается определенная общность семантики, причем, как и в экспозиции, преобладает динамика *f* и *ff*. В первом построении (ц.25) привлекает внимание переброска репликами у различных инструментов — сначала фагот, затем альты; звучащая у них интонация нисходящей малой ноты с протянутыми звуками, взятыми *sf*, носит грозный, решительный характер и интонационно производна от второго элемента главной темы (нисходящей большой септими). Во втором построении (ц. 26) струнные и литавры выполняют ритмодинамическую функцию, представляя фактурный пласт, заимствованный из темы побочной партии (ее третий элемент) — ритмические «вдалбливания», активная аккордовая пульсация с кластерной основой. В итоге в данном разделе выявляется родство с обеими темами сочинения.

Четвертый раздел D, Furioso — условная реприза, так как основные темы экспозиции сонатной формы заменены (схема 5).

Схема 5. Четвертый раздел D

построения	h	i	a5	a6
разделы формы	главная партия	побочная партия	заключительная партия	
тембры	V-ni I,II, Ottoni, Fiatti	Archi, Tuba sola, Timpani	Ob+Cl+Tr-ba, Archi, Corni	неполное tutti
динамика	<i>ff</i> , G.P. — в точке золотого сечения	<i>non f</i>	<i>ff</i>	<i>ff, cresc.</i>
количество тактов	86	34	11	21
цифры партитуры	ц.30–39	ц.40–43	ц.44	ц.45–46

Значительно трансформируется и образная сфера, поскольку в репризе раскрываются иные грани художественного мира сочинения, вводятся новые сильные аффекты, связанные с ситуацией яростной борьбы, сопротивления, вызова. Скачки и вращение вокруг одного центра, нервно пульсирующий метр (размер 6/8) вкупе с приемом остинато способствуют созданию inferнального характера. После скерцозного разработочного раздела ожидание репризы не вполне оправдывается, точнее, возврата к первоначальным образам не происходит, так как движение идет по нарастающей, и процесс изменений не останавливается. Новая тема главной партии имеет лишь отдаленное образно-семантическое сходство с первоначальной — это

воплощение действенности, активной наступательной энергии в ином ключе. Подобная подмена главной партии другой темой встречалась в музыке и ранее, например, в программных сочинениях, связанных с развитием фабулы. Определенная сюжетность, скрытая театральность, присутствует в целом и в *Концертной музыке* С. Пысларь.

В побочной партии (ц.40–43) также дается новая тема, ранее не представленная, но имеющая отдаленные связи с тематизмом вступления благодаря напряженным хроматическим интонациям, которые как бы набрали силу и зазвучали в полный голос (во вступлении — *sotto voce*, в репризе — *non f, ma molto passionato*). Важно и тембровое решение, так как здесь солируют туба (краткие возгласы) и литавры (триоли, *p, misterioso*) — берегаемые тембры в *Концертной музыке*, из них туба звучала во вступлении. Побочная партия вводится после генеральной паузы, которая приходится на точку золотого сечения композиции, что подчеркивает ее важное смысловое значение. В целом по внутренней энергетике и эмоциональному состоянию главная и побочная партии в экспозиции оказываются ближе друг другу, в то время как в репризе (имеются в виду две новые темы) они оказываются на крайних эмоциональных полюсах. Отрешенность от мира, погружение в мистериальную сферу предстает как максимальное отстранение от реальности. Выход из нее происходит через остро-субъективную, напряженно экспрессивную лирику заключительной партии (ц.44–46), повторяющей материал кульминации вступления (ц.9–11).

Последний, *пятый раздел Е, Barbaro* — кода, которая подводит итог данной композиции не только двумя мощными кульминациями, но и итоговым возвращением ведущих тем сочинения (схема 6).

Схема 6. Пятый раздел Е

построения	c4	c5	c6	c7	h
разделы формы	тема главной партии экспозиции				тема главной партии репризы
тембры	Tuba, Fag, C-fag, Corni, неполное tutti	tutti	неполное tutti	Archi, Corni	V-ni I,II
динамика	<i>ff</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>
количество тактов	9	7	24	11	40
цифры партитуры	ц.47	ц.48	ц.49–50	ц.51	ц.52–55

Тема главной партии экспозиции звучит в тембровом миксте у тубы, контрафагота, фаготов и валторн, поддержанных ритмическими фигурами всего оркестра, за исключением скрипок, флейт и гобоев, поскольку высокие тембры берегаются для кульминации. Развитие главной партии как будто продолжается на расстоянии с того места, где оно было прервано появлением новой темы в экспозиции (ц.15). Тональная неопределенность, мотивные переключки (вновь используется тембро-мотивная *quasi*-контрапунктическая техника), вариантность, синтез интонационно-тематических структур становятся основными параметрами коды, дающей еще один мощный всплеск-кульминацию образных постулатов ведущей темы сочинения. Постепенно фактура упрощается, «оголяются» унисоны, затем утверждается свернутый в гармоническую вертикаль пятизвучный целотоновый звукоряд (ц.49–51). Переход к аккордовому складу служит знаком подготовки заключительного раздела коды — *Furioso*, где проводится тема главной партии репризы только у первых и вторых скрипок, в яростном вихревом подъеме захватывающих высочайший регистр и доводящих звучание второй кульминации до крайней точки, нервно-взвинченная энергетика которой не исчерпывается, а обрывается на пике.

2. Новые приемы оркестрового письма и фактурно-регистравая драматургия кульминационных зон. В процессе анализа мы отметили некоторые яркие оркестровые решения, которые ниже суммируем в соответствии с названным в начале статьи приемами современного оркестрового письма.

1. *Мотивно-тембровый диалог* (с участием неродственных тембров) представлен во вступлении (ц. 4), главной партии экспозиции (ц.14–15), связующей (ц.17), разработке (ц.25–29), репризе (ц.40–43).

2. *Тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника* (с наложением окончания одного мотива на начало другого) отмечалась неоднократно в изложении главной партии в экспозиции и проведении той же темы в коде (ц.12–15, 47–51), а также в заключительной партии экспозиции (ц.24).

3. *Тембро-мотивная полифония* организует фактуру связующей партии экспозиции (ц.16–17), побочной партии (ц.18, 20, 22).

4. *Полифония пластов и голосов фактуры* (близкая сонорной) отмечена в кульминации вступления (ц.9–11) и в заключительной партии репризы, построенной на том же материале (ц.44–46).

Помимо тембровой организации, важнейшую роль в формообразовании играет *принцип динамической волны в расположении двух типов кульминаций*. В их логической согласованности проявляется другой характернейший параметр современного музыкального мышления — работа с «массой звука» (термин Ю. Буцко [4, с.17]). Здесь просматривается тот же принцип сбережения тембров, который обусловлен, в свою очередь, экономией регистров и плотности фактуры для получения более рельефного динамического профиля сочинения. К сберегаемым тембрам и регистрам относятся: 1) низкие духовые и струнные (туба, контрафагот, контрабасы); 2) высокие струнные (скрипки в высочайшем регистре) и флейты, включая флейту пикколо (также в высочайшем регистре).

В результате координации двух типов кульминации — первой, связанной с плотностью фактуры, и второй, обусловленной включением высочайшего регистра оркестра, — выстраивается следующая *фактурно-регистравая драматургия кульминационных зон* (схема 7).

Схема 7

разделы	A	B	C	D	E
плотная фактура	ц.9–11, без низкого регистра	ц.12–15, Tutti		ц.46, без низкого регистра	ц.47–51, Tutti
высочайший регистр	ц.3 – Fl.picc.		ц.38–39, V-ni		ц.54–55, V-ni

В *Концертной музыке* каждый раздел отмечен своей кульминацией, большинство из которых подчеркивает границы основного членения формы. Кода оказывается зеркальным отражением (с неточной симметрией) вступления и, совмещая оба типа динамико-фактурно-регистравых волн, становится главной кульминацией всей композиции. Эта удвоенная по силе энергия дает максимальный всплеск по двум параметрам — плотность звука и крайний звуковысотный регистр, достойно венчая *Концертную музыку*.

3. Связь тематической организации и фактурно-тембровых средств. Мы уделили основное внимание тембровым и фактурно-регистравым параметрам данного сочинения. В связи с изложенным представляется уместным также сказать несколько слов о тематической

организации, которая, что вполне очевидно, оказывается зависимой от тембро-фактурных средств.

Так, повышенное внимание к тембру, ритму и фактурному оформлению отодвигает возможности мелоса на второй план. По словам самой С. Пысларь, «тембр, а не тематизм» — скрытая идея-режиссер в реализации общего замысла этого произведения. Действительно, интонационные структуры часто лишены отчетливого линейного мелодического начала. Господствует фактурно-фондовый тематизм с огромной ролью ритмики и артикуляции в организации тематических комплексов.

Сольные тембры также участвуют в развитии тематических образований, определяя оттенки звучания. Для них композитор вводит краткие сольные ходы, связки, применяет наложения и сцепления. В целом, наряду с традиционными приемами, здесь наблюдается «*атематический*» принцип в использовании тембра, при котором он может включаться не с начальных звуков темы (интонационного блока), а с ее продолжения, «досказывания».

Новизна принципов организации распространяется и на синтаксические закономерности. Автор реализует здесь неклассический синтаксис с *quasi*-периодическими структурами, где в связи с отсутствием каденций синтаксическое членение образуется за счет смен фактурно-ритмических и интонационных структур. Слитность множества переходов образует более крупные разделы — фазы формы.

На больших участках формы господствует тональная неопределенность, но там, где появляются некие тональные опоры, они выступают по принципу тоникальности (выдерживаемых или подчеркнутых звуков, не подкрепленных функциональными связями гармонии). Однако имеется репризность опорных центров — *G* в начале и *G* перед последним «всплеском»-заключением. Его возвращение в заключительном разделе коды создает функцию обрамления.

Выводы. Суммируя главные особенности *Концертной музыки С. Пысларь*, подчеркнем следующее:

1. Композитор создает оригинальную модель концертного жанра, основываясь на закономерностях условно трактуемой сонатной структуры и используя технику концертирования малых оркестровых групп, при этом прототипом данному сочинению послужил жанр концерта для оркестра.
2. Опираясь на классический принцип тембровой диспозиции, автор в то же время применяет множество неклассических способов инструментовки, обусловленных ориентацией на современный оркестровый стиль, среди них мотивно-тембровый диалог, тембро-мотивная *quasi*-контрапунктическая техника, тембро-мотивная полифония и полифония пластов фактуры.
3. В организации композиции выстраивается оригинальная фактурно-регистрационная драматургия кульминационных зон, основанная на двух типах кульминации (по двум критериям: плотность фактуры и высочайший регистр).
4. К типичным для современной музыки свойствам можно отнести почти полное отсутствие протяженных мелодий (тембро-фактурно-ритмический тематизм с выдвижением на первый план регистровых, артикуляционных и ритмических параметров), избегание тональной гармонической системы и опоры на интонационные хроматические структуры, а также неклассический синтаксис — все это признаки антиромантической стилистики.
5. В русле постмодернизма автор выстраивает индивидуальный проект с выдвижением на первый план принципа контраста в сочетании с принципом вариантности.

6. Решаемые художественные задачи умело соединяются с чисто техническими, при этом на первом плане оказывается идея непрерывного обновления и развития, воплотившаяся современными методами концертирования, которые соединяются с конструктивными принципами, заимствованными из прошлого (сонатность) и представленными в новом преломлении.

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Концертная музыка С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.1 (34). Chișinău: Valinex, 2019, p.94–99. ISSN 2345-1408.
2. БАНЩИКОВ, Г. *Законы функциональной инструментовки*. Санкт-Петербург: Композитор, 1997. ISBN 5-7379-0033-9.
3. ПЫСЛАРЬ, С. *Особенности трактовки тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса*. Автореф. дисс. докт. искусств. Кишинев, 2019.
4. ПОНОМАРЕВ, С. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембротектонические принципы музыкальной формы. В: *Музыковедение*. 2010, №5, с.15–22. ISSN 2072-9979.

ASPECTE STILISTICE ȘI STRUCTURALE ALE CONCERTULUI NR.2 PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

STYLISTICAL AND STRUCTURAL ASPECTS OF CONCERTO No.2 FOR HORN AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA

DORINA MUNTEANU,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.646.3.082.4(478)

780.8:780.646.3.082.4]:781.6

Articolul prezentat are drept scop analiza particularităților formei și ale limbajului componistic al Concertului nr.2 pentru corn și orchestră semnat de Oleg Negruța — autor a numeroase concerte instrumentale, în special pentru instrumentele de suflat. În lucrarea analizată, compozitorul demonstrează pe deplin potențialul tehnic și artistic al cornului, partida căruia conține efecte și mijloace interpretative din cele mai variate. Structura monopartită și volumul mai redus al Concertului nr.2 față de Concertul Nr.1 pentru corn și orchestră semnat de compozitor sunt doar câteva aspecte care îl disting de acesta din urmă. În concertul analizat se remarcă limbajul muzical bogat, influențat de genurile muzicii de popularitate, fapt ce-i conferă un caracter original.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, concert instrumental, corn, stilistică muzicală, Concertul nr.2 pentru corn și orchestră

The goal of the present article is the analysis of the particularities of the form and the componistic language of the Concerto nr. 2 by Oleg Negruța, author of numerous instrumental concertos, especially for wind instruments. The composer fully proves the technical and artistic potential of the horn that demonstrates various effects and performing means. The monopartite structure and the reduced volume of Concerto nr. 2 compared to Concerto nr.1 are just a few aspects that distinguish it from the latter. The specific musical language and the influence of pop music can be observed, offering the work an original character.

Keywords: Oleg Negruța, concerto, horn

Introducere. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră simfonică de Oleg Negruța a fost scris în anul 1992, la un interval de patru ani față de primul concert. În unele ediții *Concertul nr.2* este menționat ca fiind concert pentru corn și pian. Ca exemplu putem numi capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* dedicat muzicii instrumentale de cameră din monografia colectivă *Arta muzicală din R. Moldova: Istorie și modernitate* [1, p.722] sau capitolul 3, *Genul de concert instrumental* din monografia E. Mironenco *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* [2, p.176]. În interviul său oferit autoarei prezentului articol, compozitorul a menționat că acest concert a fost scris în original pentru corn și orchestră simfonică iar ulterior a adaptat partitura orchestrală pentru corn și pian [3].

Spre deosebire de primul concert, acesta este mai laconic din punct de vedere tematic, dar și mai scurt ca durată. Acest fapt permite compozitorului plasarea materialului muzical mai încheșat și se percepe mai ușor, fără un efort prea mare din partea ascultătorului, mai accesibil. În anul 2012, a fost interpretat pentru prima dată și înregistrat de cornistul Victor Zlotescu (prim cornist și solist al orchestrei simfonice din Tiraspol), împreună cu orchestra simfonică a Companiei de Stat Teleradio-Moldova.

1. Aspecte stilistice și structurale. Concertul nr.2 este mai liric, dar pozitiv în același timp, cu un limbaj diferit de primul concert pentru corn și cu o influență puternică a muzicii ușoare din perioada respectivă. În ceea ce privește structura concertului O. Negruța nu o folosește pe cea a concertului clasic și romantic, format din trei mișcări contrastante, ci scrie un concert monopartit.

Concertul este scris în formă de sonată (atributivă genului de concert), cu episod în dezvoltare. Începe cu o introducere orchestrală (24 de măsuri) foarte sugestivă din punct de vedere intonațional, și ritmic, care pregătește apariția temei principale cât și a dispoziției generale a lucrării.

Exemplul 1

Allegro moderato

Horn in F

Piano

Tema principală începe în m. 24, c.1., cu un acompaniament destul de sec și laconic, care are rolul de susținere, lăsând cornul pe prim plan. Melodia energică și jucăușă, dar și acompaniamentul bine ritmat, creează un caracter dansant. Abundența de elemente sincopate, care este prezentă mai ales în știma solistică este subliniată de către autor prin accente pe timpii slabi.

Exemplul 2

A tempo

25

1 solo

31

2

Tema principală este scrisă în formă de perioadă mare din două propoziții, unde cea de-a doua variază materialul expus în prima. Tonalitatea de bază este *F-dur*. Se îmbină două moduri populare — lidic și mixolidic, deci, cu treapta a patra ridicată și treapta a șaptea coborâtă. Această construcție polimodală redă tematismului un caracter al muzicii populare din arealul românesc.

Puntea (c.4), având o funcție de trecere de la tema principală la cea secundară, alcătuită din 20 de măsuri, este mai puțin importantă pentru solist, de aceea și este ales registrul grav al cornului și interpretarea parțială la unison cu orchestra. Ea pregătește apariția temei secundare și, folosind procedeul *con diminuendo* pe plan dinamic și schimbarea tempoului și a metrului.

Tema secundară reprezintă o melodie senină și cantabilă la 4/4, scrisă în tonalitatea subdominantei (*B^b-dur*), ceea ce este mai puțin obișnuit. În acompaniament se folosesc durate largi și acorduri arpeggiate. Tema, asociată cu genul de cântec liric, este preponderent în *legato*, ceea ce pune în valoare calitățile sonore ale interpretului, etalând timbrul moale și catifelat. Melodia este tipică pentru corn, bazată pe armonicile naturale și intervale de cvartă-cvintă. Se folosesc secvențe, care sunt specifice stilului muzicii ușoare.

Exemplul 3

69 7 *Meno mosso*

Tema concluzivă este una modulantă, și este armonizată în secvențe începând din *Es-dur* și trecând prin *d-moll* *g-moll*, *F-dur* și ajungând la *B♭-dur* de la începutul dezvoltării. Ea păstrează intonațiile și desenul ritmic din tema secundară, la fel și caracterul acesteia. În ultimele patru măsuri dinamica crește în intonații triumfătoare ce duc spre o nouă etapă — **Dezvoltarea**.

Aceasta este construită din două etape. **Prima etapă** reprezintă o dezvoltare tradițională unde materialul temelor sunt supuse schimbărilor de ordin tonal-modal. Aceasta începe *piu mosso*, c.11 cu elemente din introducere, mai întâi în orchestră, după asta la corn.

Exemplul 4

102 11 *Piu mosso (vivo)*

109 12 *solo*

Subliniem momentul, când în orchestră sunt expuse două teme principale. Aici compozitorul folosește procedeul de imitație. În continuare se dezvoltă tema principală și secundară, acestea confruntându-se într-un procedeu de întrebare — răspuns (c.13, 14). Tema principală sună în orchestră, iar drept răspuns, cornul are tema secundară de data aceasta în minor, care sună mai dramatic și creează o atmosferă tensionată. Prin acest procedeu compozitorul demonstrează fidelitatea sa principiilor clasice de dezvoltare a formei de sonată.

Acestea sunt expuse de două ori în diferite tonalități, ducând spre o culminație în partida solistică pe o notă prelungită cu *crescendo* până la *ff* și rezolvarea acesteia cu un accent. Urmează o dezvoltare

intonativă în exclusivitate în orchestră, până la c.19, unde se schimbă metrul și sună tema principală în tonalitatea inițială.

A doua etapă a dezvoltării este un episod bine definit, care contrastează în mod evident, atât din punct de vedere atât tematic și tonal (d-moll ca tonalitatea paralelă a celei de bază), cât și ritmic (3/4). Acesta reprezintă un vals în stil retro la $\frac{3}{4}$, un gen foarte popular în perioada sovietică, utilizat frecvent, mai ales în muzica de film.

Exemplul 5

187 *Andante cantabile* 22

195 23

După structură, episodul este tripartit (a, a¹, a²), cu o cadență scurtă la sfârșitul părții a² în partida solistică (c.30).

Exemplul 6

245 29 30

254 *rubato* *p*

Aici se pune în evidență culoarea sunetului și profunzimea registrului grav. Aceasta încheie gândul muzical printr-o mișcare descendentă în optimi care are la bază tema.

În ultima parte a episodului (a²), tema sună în orchestră (c.31), cornului fiindu-i atribuit un contrapunct melodic. Spre sfârșitul părții tema „dispare”, iar valsul încheie dezvoltarea și trece treptat printr-un **punct de orgă** pe dominantă care pregătește începutul reprizei.

Repriza este una tradițională și normativă și aici tema principală și secundară, sunt expuse în tonalitatea de bază. Prima propoziție a temei principale sună în orchestră, iar cornul intervine cu cea de-a doua. Factura orchestrală devine mai densă, dar se păstrează același caracter dansant. Tema secundară se repetă practic identic, doar că în *F-dur*. La fel și tema concluzivă care modulează aici spre același fragment cu elemente asemănătoare din introducere (*F-dur*) și pregătesc o **cadență solistică** mai amplă. Este scrisă pe baza temei principale, *senza metro* și conturează o varietate de emoții și caractere.

Exemplul 7

Cadenza

Aici se remarcă nu atât posibilitățile cornului sau măiestria tehnică a solistului, cât maniera de jazz, stilul improvizatoric al discursului muzical, care oferă libertate în interpretare solistului.

Coda la fel este bazată pe tema principală, crește dinamic și accentuează încă o dată caracterul dansant și pozitiv al lucrării.

Exemplul 8

Se încheie cu *glissando* ascendent la corn, un procedeu care se poate realiza cu ajutorul unei „tehnici speciale a degetelor, așa numita poziție oblică” sau „prin alunecarea gradată a mâinii în pavilion” [4, p.110–112].

Aceste imagini sonore optimiste, cu care se încheie concertul nr. 2, sunt tipice de altfel pentru creația lui Negruța și reflectă niște tipare sonore ale epocii sale legate de introducerea tematismului muzical bazat pe cântecul de epocă.

Generalizând particularitățile arhitectonice ale concertului, le prezentăm în cadrul unui tabel¹:

Figura 1

Expoziția					Dezvoltarea			Repriza					
<i>Allegro moderato</i>	<i>tempo</i>		<i>Meno mosso</i>		<i>Piu mosso (Vivo)</i>	<i>Andante cantabile</i>	<i>Poco accelerando</i>	<i>Tempo I</i>		<i>Meno mosso</i>		<i>Senza metro</i>	<i>Tempo I</i>
Intro	T.P.	Pun.	T.S.	T.C.	I et.	II et. Episod Cadența	Punct de orgă	T.P.	Pun.	T.S.	T.C.	Cadența	Coda
F-dur	F-dur		B-dur	Es, d, g, F, B	B-dur	d-moll		F-dur		F-dur			F-dur
m.1	m. 25 c.1	m. 49 c.5	m. 69 c.7	m. c.10	m. 103 c.11	m.187	m.298	m. 302 c. 36	m. 326 c.39	m.348 c. 42	c. 45	c.49	m. 407 c.50
2/4	2/4		4/4		2/4	3/4	2/4	2/4		4/4		Senza metro	2/4

Concluzii. Din analiza făcută putem conchide, că în cadrul acestui concert instrumental pentru corn și orchestră, Oleg Negruța folosește pe larg posibilitățile și procedeele tehnice de interpretare ale cornului. Totodată, acestea nu reprezintă paleta întregă întâlnită în creațiile universale pentru acest instrument. Acest fapt este dictat probabil de stilul său și conceptul componistic, care îi permite folosirea primordială doar a câtorva din ele.

Implicarea unei varietăți largi de **articulații** este explicată de caracterul melodiei expuse. Astfel în părțile cantilene preponderent se utilizează *legato*, *non legato* sau *portato*, iar în alte cazuri cum ar fi părțile cu caracter vioi, de dans sau mai solemne — *staccato*, *marcato* și *sforzando*.

Un procedeu întâlnit este *glissando* de regulă ascendent, deseori în momente culminante sau chiar finale.

Referitor la **dinamică**, știma cornului include practic toate nuanțele de la *pp* până la *ff* sau chiar *fff*. De obicei acestea se succed treptat cu *crescendo* sau *diminuendo* și nu se observă o schimbare subită a lor. Acest tip de dinamică este tipic pentru muzica clasică și romantică, fiind preluat de O. Negruța.

¹ **Abrevieri:**

Intro – Introducere
 TP – tema principală
 TS – tema secundară
 T.C. – tema concluzivă
 Pun. – Puntea
 Et. – etapă

Frazarea de regulă, constituie o expunere logică a ideii muzicale, iar construirea melodiilor are o concepție firească. Câteodată, mai ales în părțile lente, compozitorul folosește niște fraze largi cu cerințe sonore și de expresivitate maximă.

În ceea ce privește tratarea genului de concert, O. Negruța apelează la structura tipică clasică și romantică și nu introduce unele schimbări semnificative în acest sens. Cu toate acestea, folosește un limbaj specific muzicii ușoare și intonații de sorginte folclorică. Acestea îi dau un colorit aparte concertelor sale și aduc ceva unic în tratarea instrumentului.

Remarcăm de asemenea unele inovații în privința cadențelor instrumentale. Caracterul doinit al acestora și stilul improvizatoric în același timp, reprezintă o latură distinctivă față de cadențele clasice sau romantice. Aici sunt concentrate cele mai complexe procedee interpretative. Imitația buciului, folosirea frecventă a ornamentelor specifice muzicii populare românești, reprezintă ceva obișnuit pentru creațiile lui O. Negruța.

Toate aceste inovații, inclusiv inspirația din muzica folclorului românesc, oferă genului de concert o caracteristică nouă și îi asigură compozitorului un loc aparte în componistica națională și universală.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинев: Printex-Com, 2014.
2. *Arta muzicală din R. Moldova: Istorie și modernitate*. Academia de Științe a Moldovei. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
3. Interviu personal oferit autoarei de O. Negruța, 09.02.2018.
4. GÂSCĂ, N. *Tratat de teoria instrumentelor. Acustică muzicală. Instrumente de suflat*. București: Editura muzicală, 1988.

**CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА:
КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ
И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR DE VLADIMIR BELEAEV:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE, DRAMATURGICE ȘI DE GEN*

*CONCERTO FOR A COMPOSER BY VLADIMIR BELEAEV:
PARTICULARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND GENRE*

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

ANASTASIA BURUNOVA,
muzicolog, profesor,
Școala de Arte Alexei Stârcea, or. Chișinău

CZU 785.7:781.5

785.7:781.61

В статье анализируется инструментальный цикл „Concert pentru un compozitor” (Концерт для композитора) Владимира Беляева, одного из ведущих представителей композиторской школы Республики Молдова. В результате анализа делается вывод о том, что цикл В. Беляева — оригинальное произведение, не имеющее аналогов в композиторском творчестве Молдовы. Оно воплощает необычную композиционно-драматургическую и темброво-инструментальную идею, сочетая в себе особенности нескольких жанров, таких, как концерт, сюита, симфония, «венок сонетов». Concert pentru un compozitor — произведение зрелого мастера, музыка которого приносит истинную радость всем, кто с ней соприкасается.

Ключевые слова: концерт, сюита, симфония, инструментальный цикл, венок сонетов

În articolul prezentat se analizează ciclul instrumental „Concert pentru un compozitor” semnat de Vladimir Beleaev, unul dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai școlii componistice din Republica Moldova. În urma analizei, s-a concluzionat că ciclul lui V. Beleaev este o compoziție strălucitoare, unică în componistica din Moldova. El întruchipează o idee compozițional-dramaturgică originală, îmbinând totodată particularitățile mai multor genuri, cum ar fi concertul, simfonia, dar și, într-o oarecare măsură, ale „cununii de sonete”. „Concert pentru un compozitor” este o operă a unui maestru matur ale cărui lucrări aduc o adevărată bucurie tuturor celor care vin în contact cu ele.

Cuvinte cheie: concert, suită, simfonie, ciclul instrumental, cunună de sonete, postscriptum

The presented article analyzes the instrumental cycle "Concerto for a Composer" signed by Vladimir Beleaev, one of the most remarkable representatives of the composition school in the Republic of Moldova. Following the analysis, it is concluded that V. Beleaev's cycle is a brilliant composition that has no analogues in Moldovan composition. He embodies an original compositional-dramatic idea, combining, at the same time, the particularities of several genres, such as concerto, suite, symphony, but also, to some extent, a wreath of sonnets. "Concerto for a Composer" is a work by a mature master whose works bring real joy to all who come in contact with them.

Keywords: concerto, suite, symphony, instrumental cycle, sonnet wreath, postscript

Введение. Творчество Владимира Беляева представляет собой заметное явление в музыкальной культуре Республики Молдова. Произведения композитора удостоены премий на многочисленных конкурсах, они звучат как в Молдове, так и в других странах (Румынии, Испании, Австрии, Греции, Китае, Дании, Италии, Франции, России, Украине, Германии),

вызывая интерес специалистов и широкой публики. Сочинения В. Беляева привлекают неординарностью замысла, затрагивают глубинные душевные струны, заставляя задуматься над сущностными проблемами бытия. Не является в этом смысле исключением и инструментальный цикл *Concert pentru un compozitor*, который был приурочен автором к собственному шестидесятилетию и исполнен 14 июня 2015 года в кишиневском Органном зале в рамках XXIV Международного фестиваля *Zilele muzicii noi*.

В премьерном показе сочинения участвовали признанные кишиневские музыканты: флейтистка Юлия Максимова, гобоист Василе Торгай, кларнетист Юрий Фротовчан, бас-кларнетист Андрей Чокинэ, фаготист Владимир Таран, трубач Ион Палади, валторнист Иларион Долту, тубист Михаил Галбурэ, пианистка Надежда Ерхан, исполнительницы на ударных инструментах Мария Кениг (вибрафон) и Людмила Амелина (малый барабан), скрипачки Юлия Брынчан, Анжела Молодожан, Зинаида Брынзилэ-Кошлец, а также камерный ансамбль *Kaiser Band* в составе: Вадим Буйновский, Наталья Раченко, Дарья Буйновская (скрипка), Сергей Раченко (альт), Ирина Шолпан (виолончель).

Сам автор выступил на премьере в качестве руководителя ансамбля, находясь за дирижерским пультом. Помимо этого, он исполнил роль солиста-инструменталиста в фортепианном *Postscriptume*.

Композиционное-драматургическое и инструментальное решение цикла.

Concert pentru un compozitor состоит из восьми контрастирующих друг с другом частей, именуемых *Композициями*, каждая из которых представляет собой определенный этап в драматургическом развитии. При этом почти всем им присуща внутренняя контрастность. Например, в *Композиции №1* энергичная и напористая средняя часть противопоставлена напевным, с оттенком характерности крайним разделам; *Композиция №2* представляет собой вариации на две различные по характеру темы: жестко-стаккатную, скерцозную — и более мягкую, лирико-медитативную; *Композиция №3* построена как полилог, выраженный с помощью разнообразных приемов звукового и фактурного оформления музыкальной ткани, от живописной сонористики до просветленной кантиленности; в *Композиции №4* общему джазово-токатному движению резко контрастирует медленный центральный раздел с чертами импрессионистического письма; в *Композиции №5* капризно-прихотливые неоклассические игры в духе «Истории солдата» Стравинского на какой-то момент сменяются погружением в сферу таинственной лирики с налетом ирреальности; *Композиция №6* вносит в общую атмосферу яркий образный контраст: это скерцо, воплощенное сочными народно-танцевальными красками, картина задорного веселья; музыкальная ткань *Композиции №7* построена на соединении отдельных фрагментов из предыдущих номеров. Последняя часть цикла — *Postscriptum* — сфера субъективного, медитативного лиризма.

Особенностью цикла является то, что все его части отличаются не только характером музыки, но и исполнительским составом. Так, *Композиция №1* написана для скрипки и вибрана, *Композиция №2* — для деревянно-духового квинтета (флейты, гобоя, кларнета, бас-кларнета и фагота), *Композиция №3* — для струнного квартета (двух скрипок, альты и виолончели), *Композиция №4* — для фортепиано и малого барабана, *Композиция №5* — для двух скрипок, *Композиция №6* — для медно-духового трио (трубы, валторны и тубы). В *Композиции №7* задействованы все 16 инструментов, участвовавшие в предыдущих номерах; ее развитие решено по принципу нарастания звуковой плотности: от прозрачной фактуры инструментальных ансамблей до насыщенного звучания оркестрового *tutti*. *Postscriptum* представляет собой небольшую пьесу для фортепиано соло.

Проявление жанровых черт концерта.

Название произведения — *Concert pentru un compozitor* — отличается смысловой многогранностью, обусловленной несколькими семантическими факторами. С одной стороны, его можно трактовать как описание определенной коммуникативной ситуации (концертное исполнение с участием композитора, выступающего также и в роли солиста). С другой — оно воспринимается как творческий подарок автора самому себе к знаменательной дате: собственному юбилею. Наконец, слово *концерт* указывает на авторское определение жанра произведения. Если первые два аспекта носят внешний характер и не нуждаются в комментариях, то последний, будучи проводником в сферу жанровой атрибуции сочинения, требует более пристального внимания.

Concert pentru un compozitor Владимира Беляева обнаруживает необычный подход к композиторской трактовке жанра, пополняя таким образом список современных концертов, отличающихся оригинальностью индивидуализированной художественной идеи. Прежде всего, отметим, что по инструментальному замыслу *Concert pentru un compozitor* В. Беляева можно отнести к **концертам для оркестра**, в рамках которого автор разворачивает интенсивный процесс инструментального «соратничества» [1, с.112], создав своего рода антологию взаимодействий между инструментами, выражающихся в самых различных типах диалога и полилога. Именно принцип диалогичности позволяет назвать этот цикл концертом: жанром, в котором «заложен генетический код диалога» [1, с.111]. Так, состязательность и диалогичность ярче всего проявляются в первой, четвертой и пятой композициях, где участвуют два инструмента, которые не просто противопоставляются, но многообразно взаимодействуют друг с другом. В *Композиции №3* отчетливо проступают черты как диалога, так и полилога, связанные с взаимоотношениями участников струнного квартета: инструменты ведут контрастные линии, объединяются в дуэты и трио, в процессе игры перехватывают друг у друга интонации, штрихи, мелизмы, выстраивая таким образом драматургию, основанную на согласии и разногласии. В целом, цикл буквально пронизан атрибутами «соревновательной стилистики», обязательной, как утверждает Е. Назайкинский, для жанра инструментального концерта [2, с.221].

Произведению присуща и свойственная жанру оркестрового концерта тембровая персонификация, так как образное содержание каждой из его частей раскрывается во многом благодаря особому инструментальному составу, подобранному автором. Многообразнее всего в сочинении представлен тембр скрипки, которая участвует как в дуэтах (с виброфоном в *Композиции №1*, в скрипичном дуэте *Композиции №5*), так и в струнном квартете (*Композиция №3*), а также в «синтетической» *Композиции №7*, где звучат все инструментальные ансамбли, задействованные в цикле. Не последнюю роль в персонификации того или иного инструмента играет и интонационный параметр, внимание к которому, по мнению Геннадие Чобану, «является важнейшей задачей автора в жанре концерта» [3, с.10].

Тот факт, что в концерте В. Беляева участвует камерный состав, не является чем-то из ряда вон выходящим, учитывая композиторскую практику XX в.¹ Однако как концерт для оркестра, пусть даже камерного, сочинение отличается двумя особенностями: во-первых, малочисленностью состава, а во-вторых — вариативностью исполнительских средств в разных

¹ Среди ранних образцов камерного концерта назовем Камерную музыку №1 ор.24 для 12 инструменталистов П. Хиндемита (1921), Концерт для 9 инструментов ор.24 А. Веберна (1934), Концерт для камерного оркестра *Dumbarton Oaks* И. Стравинского (1938). Начиная с 1960-х гг., камерные составы неизменно привлекали внимание композиторов, результатом чего стали такие сочинения как *Озорные частушки* и *Звоны* Р. Щедрина, *Концерт-буфф* С. Слонимского, Концерт для 13 исполнителей В. Артемова, концерт *Русские сказки* для 12 инструменталистов Н. Сидельникова, Концерт для нонета Р. Габичвадзе, Концерт для квинтета духовых инструментов К. Волкова.

частях сочинения: полный состав исполнителей задействован только в *Композиции №7*, до этого партитурное пространство отдано различным ансамблям. Таким образом, произведение является промежуточным вариантом между концертом для оркестра и концертом для камерного ансамбля.

При том, что *Concert pentru un compozitor* — это не традиционный классико-романтический концерт с его противопоставлением солирующего инструмента и оркестра (формально ни один из инструментов не выделен в нем в качестве солирующего), в нем все же можно обнаружить некоторые элементы сольного концерта. Во-первых, в партитуре имеются разделы, которые решены как сольные каденции, выделяющие отдельные инструменты в качестве солистов². Во-вторых, концерт написан «для композитора» с оркестром, подтверждением чего является активное присутствие автора на сцене на протяжении всего исполнения, а также выступление в качестве исполнителя в фортепианном *Постскриптуме*³ [3]. В какой-то мере солистом является и фортепиано: его высказывание в *Постскриптуме* находится вне зоны непосредственного взаимодействия с оркестром, но их контакт «по горизонтали» приобретает смысл символического состязания между *tutti* и *solo*. Таким образом, **жанр сольного концерта** находит в сочинении весьма своеобразное, свободное воплощение.

Признаки жанра сюиты.

Если с точки зрения инструментального решения *Concert pentru un compozitor* можно отнести к жанру концерта, то строение цикла и происходящие в нем драматургические процессы свидетельствуют о проникновении в него черт других жанров. Так, в произведении можно заметить признаки **сюиты**, о чем свидетельствуют количество частей и их функции в цикле. За исключением финала и постскриптума, все его *Композиции* приблизительно равны по функциональной нагрузке. Ни одна из них не наделена функцией главной части, «центра тяжести», того сгустка энергии, который задает импульс дальнейшему драматургическому развертыванию (можно лишь говорить о функции «первого проявления активности» в *Композиции №2*, которая при этом не может претендовать на роль «центра тяжести» в сочинении). Отметим также, что и роль финала оказывается несколько размытой из-за присоединенного к циклу *Постскриптума* (в чем можно усмотреть характерное для произведений эпохи постмодернизма качество, которое Е. Мироненко называет «состоянием постлюдийности» [4, с.67]).

Некоторые части совмещают в себе две функции. Так, *Композиция №1* по сути дела представляет собой вступление, преамбулу, но в то же время это — один из лирических центров цикла. То же можно сказать и о пьесе *Postscriptum*, в котором однозначно выраженная функция лирического центра объединена с функцией заключения, коды. Отдельные островки лирики встречаются и в *Композициях №2, 3 и 4*. Пожалуй, наиболее определенное местоположение в цикле занимает скерцо: атрибуты этого жанра сконцентрированы в *Композиции №6*. Однако разнообразные оттенки скерцозности и характерные для жанра скерцо приемы (элементы игры, неожиданные включения, сопоставления, метаморфозы) пронизывают и другие части произведения. В таком рассредоточении скерцозной сферы также можно усмотреть черты сюитности⁴.

² М. Лобанова определяет такое явление как «рассредоточенное солирование» [1, с.120].

³ Как пишет Е. Назайкинский, в непрограммной музыке именно прологи и эпилоги часто являются зоной проявления «авторской интонации», через которую осуществляется «авторская персонификация» [2, с.219].

⁴ В современной сюите скерцо может оказаться в любом месте цикла: от первой части до финала. «Результатом подобной миграции скерцо по всему циклу является то, что, помимо выполнения

Семантические элементы симфонии.

Несмотря на присутствие признаков сюиты, в Концерте В. Беляева можно различить черты и такого жанра, как **симфония**. В нем, пусть и не в том виде, в каком это проявляется в классической симфонии, присутствуют четыре свойственных сонатно-симфоническому циклу семантических звена, определенные М. Арановским как *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludus* (Человек играющий), *Homo communis* (Человек общественный) [6, с.24]. Исходя из смысла последнего номера цикла, мы бы добавили еще одну ипостась: *Homo solitarius* (Человек одинокий). Именно одиночество дает возможность мысленно вернуться в прошлое и обдумать будущее, этот тот «островок покоя», в котором так нуждается современный человек, пытающийся осмыслить мир и свое существование в нем. Проявляющийся в цикле синтез концертности и симфонизма является характерным для концертного жанра, начиная с XX в. По утверждению М. Тараканова, именно XX столетие «привело к возрождению концертности в новом качестве, к известному усилению ее роли за счет симфонизма» [7, с.23].

Композиционные признаки венка сонетов.

Черты симфонизма в его свободном воплощении имеют в цикле В. Беляева еще одно композиционно-драматургическое основание. По признанию самого автора, все части Концерта объединены общей концепцией венка сонетов, что придает произведению сквозной характер, соединяя *Композиции* в единое целое. Как известно, венком сонетов называют поэтический цикл, состоящий из 15 сонетов. Соседние сонеты сцепляются друг с другом общей строкой: первая строка каждого последующего сонета совпадает с последней строкой предыдущего. Таким образом, четырнадцатый сонет завершается первой строкой первого сонета. Пятнадцатый сонет (магистральный сонет, магистрал) состоит из первых строк предшествующих четырнадцати сонетов⁵ [8].

Безусловно, было бы ошибкой искать в сочинении В. Беляева прямые совпадения с литературной формой венка сонетов, эта композиционная идея проявляется в Концерте опосредованно. Отметим основные точки соприкосновения: 1) заключительные интонации частей являются тематическим ядром начала последующих; 2) *Композиция №7*, как своеобразный магистрал, суммирует мелодико-ритмические формулы, использованные в предыдущих композициях, а также объединяет все звучавшие ранее инструменты, стягивая к себе линии от предыдущих композиций. Таким образом, эта часть, самая масштабная в сочинении, наиболее продолжительная и полная по инструментальному составу, носящая объединяющий и подытоживающий характер, принимает на себя функцию финала цикла.

Заметим при этом, что *Композиция №7* не является в цикле последней частью, за ней следует *Postscriptum*. В этом смысле примечательно, что и в литературе не все венки сонетов ограничиваются традиционными пятнадцатью сонетами, существуют и такие, к которым присоединен еще один — как, например, происходит в *Роковом ряде* Валерия Брюсова с шестнадцатым сонетом, носящим название *Кода*⁶. Следовательно, если *Композиция №7* является

собственной композиционной функции, оно часто сочетает ее с другой функцией: финала или «первого проявления активности» [5, с.76].

⁵ Иногда магистралом является первый сонет — примером может служить *Corona Astralis (Звездная корона)* Максимилиана Волошина.

⁶ Л. Акопян считает, что такое название шестнадцатый сонет *Рокового ряда* В. Брюсова получил по аналогии со строением так называемого «хвостатого сонета» (сонета с кодой) — одной из наиболее распространенных форм неканонического сонета, которая предполагает присоединение нескольких дополнительных строк к четырнадцати основным [9, с.50].

финалом Концерта, то его восьмая часть, названная *Postscriptum* (послесловие), наделена функцией коды всего сочинения.

Основное отличие произведения Владимира Беляева от литературного венка сонетов заключается, пожалуй, в меньшей степени крепости внутренних композиционных связей. Литературная форма обладает абсолютно четкой иерархической структурой, основанной как на системе отношений между поэтическими текстами, так и на особом статусе магистрала, который является «концептуальной основой и квинтэссенцией идейно-тематического мира произведения» [9, с.46] — не случайно в литературном венке сонетов вначале сочиняется магистрал, а затем из его строк рождаются остальные части. В произведении В. Беляева связи между частями цикла хотя и присутствуют, но не всегда явно выражены. Что же касается *Композиции №7*, то она возникла не до, а после создания всех предыдущих частей (по выражению автора, «она напрашивалась сама собой»). Более того, некоторые из частей (например, *Композиция №2*) даже исполнялись ранее как отдельные сочинения, что лишний раз подтверждает идею сюитного принципа, проступающего в данном сочинении.

Помимо ярко выраженных связующих элементов, объединяющих соседние *Композиции* по принципу формы венка сонетов, на протяжении концерта можно найти исполнительские приемы и особенности фактуры, которые составляют еще один уровень обеспечения общности тематизма отдельных *Композиций*. Так, композитор многократно и разнообразно использует такой прием, как арпеджио: нисходящее, восходящее и волнообразное, короткое и длинное. Один из его вариантов, встречающийся почти во всех частях цикла, — рельефно воспринимаемое на слух волнообразное арпеджио — становится важной объединяющей ячейкой в тематической драматургии концерта. Другими связующими элементами выступают репетитивность, глиссандирование и др.

Заключение. Завершая краткую композиционно-драматургическую и жанровую характеристику произведения В. Беляева, подчеркнем, что *Concert pentru un compozitor* — синтетическое произведение, совмещающее признаки различных жанров. Сам композитор определил его как инструментальный цикл, назвав при этом концертом. Действительно, сочинению присущ ряд особенностей, которые подтверждают наличие принципа концертирования как самого яркого атрибута концертного жанра, который заключается в состязательности, виртуозности, тембровой персонификации, импровизационности и диалогичности [10, с.22–23]. Наряду с этим, в произведении в оригинальной форме соединились также признаки сюиты, симфонии и венка сонетов. В такой многогранности проявилась одна из тенденций музыкального творчества XX–XXI веков, связанная с формированием и утверждением «новой жанровой концепции», которую М. Лобанова назвала «смешанным жанром» [11, с.155], а Г. Дауноравичене — «полижанром» [12, с.100]. В свою очередь, «внутренняя жанровая перестройка вызывает и возможность множественного прочтения цикла, неоднозначную его трактовку» [11, с.164].

Главное действующее лицо в произведении В. Беляева — композитор. Примечательно, что именно в XXI веке, когда раздаются голоса о «конце времени композитора», об «исчерпанности композиторского творчества» [13], автор, вопреки этой идее, возводит композитора на пьедестал, провозглашает протагонистом, наделяя его в своем опусе триединой функцией: композитора, дирижера и солиста. Это свидетельствует о том, что миссия композитора еще не исчерпана, да и вряд ли может быть исчерпана до конца. И в этом смысле произведение *Concert pentru un compozitor* открыто, оно может дополняться новыми музыкальными образами, диалогами и полилогами, которые неисчерпаемы, как неисчерпаема сама жизнь. Подтверждением сказанного служит хотя бы тот факт, что исполненное 4 апреля 2019 г. в Мюнхене произведение пополнилось одной частью, добавленной автором: в новой

редакции цикл начинается *Прологом*, предназначенным для исполнения на разновидности блокфлейты *helder tenor* (исполнитель — проф. Виктор Лакуста).

Concert pentru un compozitor Владимира Беляева — блестящее сочинение, не имеющее аналогов в композиторском творчестве Молдовы. В нем преломлена оригинальная композиционно-драматургическая идея, которая воплощена в ярком по музыкальному языку произведении, обладающем большой силой эмоционального воздействия. Концерт — создание зрелого мастера, творчество которого всегда приносит истинную радость всем, кто с ним соприкасается.

Библиографические ссылки

1. ЛОБАНОВА, М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. В: *Вопросы музыкальной науки*. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1985, с.110–129.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. ISBN 5-691-01045-X.
3. СЮВАНУ, Gh. *Câmpul semantic al intonației viorii în contextul problematicii generale a concertului pentru vioară și orchestră simfonică Momente. Rezum. tz. doctor în arte*. Chișinău: [s.n.], 2019.
4. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: [s.n.], 2014 (Tipogr. Primex Com). ISBN 979-0-3480-0189-0.
5. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015. ISBN 978-0-3480-0225-5.
6. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979.
7. ТАРАКАНОВ, М. *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке*. Москва: Советский композитор, 1988.
8. *Венок сонетов* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: https://ru.wikipedia.org/wiki/Венок_сонетов
9. АКОПЯН, Л. *«Роковой ряд» В. Брюсова и проблемы поэтики венка сонетов* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: http://ysu.am/files/04L_Nakobyan.pdf
10. САМБРИШ, Е. *Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога*. Тирасполь: Издательство Приднестровского Университета, 2013. ISBN 978-9975-4092-6-1.
11. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-031-4.
12. ДАУНОРАВИЧЕНЕ, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, с.99–106. ISBN 5-85285-424-7.
13. МАРТЫНОВ, В. *Конец времени композиторов*. Москва: Русский путь, 2002. ISBN 5-85887-143-7.

MUZICA DE CAMERĂ**ELEMENTE MORFOLOGICE ȘI STILISTICE ÎN CICLUL
PATRU PIESE PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA****MORFOLOGIC AND STYLISTIC ELEMENTS IN THE CYCLE
FOUR PIECES FOR BASSOON AND PIANO BY OLEG NEGRUTA****TARAN VLADIMIR,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 780.8:780.644.2:781.61****780.8:780.644.2:781.68****780.8:780.644.2:781.7(478)**

În articolul prezentat autorul analizează sub aspect muzicologic și interpretativ unul dintre cele mai populare cicluri instrumentale naționale — „Patru piese pentru fagot și pian” de Oleg Negruța. Interesul sporit pentru creația vizată reiese din popularitatea ei, argumentată prin includerea acesteia ca lucrare obligatorie la diferite concursuri naționale și internaționale. De asemenea, ciclul menționat este introdus în repertoriul solistic al autorului, fiind interpretat recent în cadrul unui recital de doctorat. În studiul de față sunt prezentate unele recomandări ce țin de modul de interpretare a creației de referință, utile atât tinerilor interpreți cât și celor profesioniști. Materialul vizat poate fi aplicat în cadrul unor discipline ca „Instrument”, „Istoria artei interpretative” și „Metodica predării disciplinei de specialitate”.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, ciclu instrumental, fagot, scherzo, doină, horă, nocturnă, burlescă

In this article, the author presents an interpretative analysis of one of the most popular national instrumental cycles "Four Pieces for Bassoon and Piano" signed by Oleg Negrutsa. The increased interest stems from its popularity, argument for including this composition as mandatory pieces in various national and international competitions. Also, this cycle is introduced in the author's soloist repertoire, being interpreted recently in a doctoral recital. In this study are presented some recommendations regarding the interpretation, useful both for the young interpreters and for the professional ones. This material can be used in such disciplines as Instrument, History of Interpretative Art and Methodology of Teaching Specialty.

Keywords: Oleg Negrutsa, instrumental cycle, bassoon, scherzo, doina, hora, nocturne, burlesque

Introducere. Oleg Negruța este un compozitor binecunoscut în Republica Moldova, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor care a semnat numeroase lucrări instrumental-camerale și orchestrale cu participarea instrumentelor de suflat din lemn, printre care un loc aparte ocupă miniaturile: *două piese* pentru clarinet și orchestră de cameră (1997); *două piese* pentru flaut și pian (1983); *Șapte piese* pentru saxofon alto și pian (1991); *două piese* pentru clarinet și pian (1992); *două piese* (*Melodie, Scherzo*); *Vers* pentru clarinet și pian (1997); *trei piese* pentru flaut și pian (1997); *patru piese* pentru fagot și pian (1994) etc. Toate creațiile menționate sunt incluse în repertoriul didactic la instituțiile de învățământ muzical, în programul diferitor concursuri, festivaluri naționale și internaționale.

Una din particularitățile de bază ale creației lui O. Negruța o constituie lucrul cu tematismul folcloric. Citatul folcloric sau compunerea unor teme în stil popular, varierea intonațiilor și ritmurilor împrumutate din folclor sau îmbinarea lor cu elemente preluate din jazz, toate surprind prin prospețimea discursului muzical, generând o gândire axată pe stilistica concertului instrumental ce include virtuozitatea, spontaneitatea, spiritul de competiție între partidele instrumentale, strălucirea cadențelor solistice. În majoritatea lucrărilor lui O. Negruța persistă sinteza genurilor muzicii academice cu jazz-ul și cu muzica populară. Aceasta se manifestă cel mai pregnant în abordarea ritmico-intonativă a

materialului muzical, dând naștere unor fuziuni stilistice interesante marcate de profesionalism, gust artistic, dar și de o bună cunoaștere a compoziției.

Ciclul Patru piese pentru fagot și pian scris în 1994, este alcătuit din piese separate inspirate din *folclorul orășenesc* care nu este legat de sfera rustică sau de anumite obiceiuri. Autorul manifestă o bogată fantezie componistică implicând tot ambitusul instrumentului, explorând din plin particularitățile sale tehnice și interpretative.

Prima piesă, intitulată *Scherzo*, se încadrează în forma tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea mediană bazată pe material relativ nou, repriza *Da capo* și o mică codă. Introducerea primei părți *A* include 3 măsuri cu o vădită contrapunere ritmică între mișcarea pe triolet a liniei melodice solistice, ritmului de patru pătrimi în partida pianului creând o stare de incertitudine. Odată cu trecerea la măsura de 3/8 (m.4), are loc o anticipare ritmică a ceea ce va constitui materialul de bază al părții vizate. Structura ternară cu accentuarea primului timp atribuie lucrării caracteristicile unui *vals-scherzo* cu elemente de fantezie. Plasarea fagotului în octava întâi generează un interesant joc timbral, ca rezultat al salturilor ascendent-descendente, fapt ce provoacă anumite dificultăți legate de intonația sunetelor din registrul grav și acut. Astfel, pentru a obține un sunet mai echilibrat pe întreg ambitusul instrumentului, interpretul trebuie să se asigure cu o ancă bine reglată.

Pentru a menține tempoul și caracterul creației este necesar de respectat cu strictețe indicațiile compozitorului, ce se referă la diferite tipuri de articulație (*marcato*, *staccato* etc.). De asemenea, autorul recomandă aplicarea unei respirații interpretative profunde, care să asigure frazarea corectă și integrală a liniei melodice. Chiar dacă în textul notografic sunt indicate pauze cu valori de optime, interpretul trebuie să evite întreruperea frazei prin îndepărtarea ambușurii de ancă.

Sub aspect stilistic este important de respectat divizia timpilor tari și slabi tipică măsurii ternare de trei timpi, caracteristică genului de *vals*. De asemenea, autorul propune următoarea variantă de interpretare a mm. 32, 36, 38, 39, fapt care, conform opiniei noastre, va contribui la obținerea unei tehnici interpretative mai lejere. Menționăm, că același procedeu poate fi aplicat și în coda finală a piesei.

Exemplul 1:

Varianta compozitorului:



Exemplul 1a:

Varianta autorului:



Construcția interioară a părții este una tripartită simplă $a+b+a_1$ alcătuită din trei perioade pătrate a câte 16 măsuri: *a* — mm.8–23, *b* — mm.24–39, *a₁* — mm.40–55. Dacă prima propoziție din *a* are la bază ritmul alcătuit din trei optimi și o pătrime cu o optime (Ex.10a), propoziția a două etalează grupul din patru șaisprezecimi (Ex.10b) ce accelerează vădit tematismul solistic, dar și cel al acompaniamentului (m.28).

Exemplul 2:



Exemplul 2a:



Secțiunea mediană este și ea o perioadă monotematică din două propoziții pătrate a cărei culminație (m.39) declanșează repriza locală. Această repriză este dinamizată prin cromatizarea modului, prin utilizarea structurii de patru șaisprezecimi, cromatizarea descendentă a liniei basului și ostinato ritmic din mâna dreaptă a pianului în care pe parcursul a 12 măsuri se perindă diferite intervale, toate incluzând sunetul *do* (mm.44–51).

Partea mediană **B** este lirică, tempoul *Meno mosso* o apropie de genul de *impromptu* muzical, cantabil, meditativ. Tematismul solistic este scris după principiul muzicii vocale fără salturi ascendente sau descendente, fără o cromatizare excesivă (observată anterior). Totodată, structura ritmică nu este simplă. Atrage atenția ritmul de triolet în cadrul măsurii de 4/4 care, menținut permanent creează iluzia măsurii de 12/8, ce se întâlnește în muzica folclorică la horele rare; pe când în partida pianului predomină măsura de 4/4 și doar în momente de ”răspuns”, compozitorul aduce trioletul în factura lui, astfel rezultă o construcție polimetrică, destul de statică dar fără monotonie. În plus, autorul modelează accentul metric cu ajutorul ligii, după principiul muzicii de jazz, evitând timpii accentuați ai trioletului. Forma de perioadă din două propoziții, augmentată cu o mică încheiere rămâne deschisă făcând loc reprizei *Da capo*. Se încheie piesa cu o codă destul de dinamică în care este iarăși readus procedeul de formare a structurii ritmice sincopate prin unirea optimilor peste bara de măsură.

Caracterul cantabil al secțiunii **B** creează unele probleme în interpretare, legate preponderent de specificul liniei melodice expuse integral în registrul acut al instrumentului, ceea ce impune interpretării să forțeze ambușura și mușchii abdominali, fapt care influențează negativ asupra culorii timbrale sonore. Pentru a obține o sonoritate mai bogată, mai deschisă și o libertate a emisiei sonore în registrul acut, recomandăm interpretarea zilnică a acestei fraze de 4–5 ori. De asemenea, un exercițiu eficient pentru întărirea mușchilor faciali și abdominali este interpretarea notelor prelungite în registrul acut. Ca material auxiliar, propunem următorul model de exercițiu scris în baza materialului muzical al piesei, care va contribui la obținerea unei emisii sonore mai lejere și la deprinderea digitației:

Exemplul 3:



Următoarea piesă, intitulată *Doina și Hora* începe cu o scurtă introducere, după care urmează o secțiune solistică destul de desfășurată fără bara de măsură, ceea ce evidențiază caracterul doinit, improvizatoric al tematismului. *Doina ad libitum* — remarca autorului, este susținută de multiple fermate și de structuri ritmice asimetrice, binare, ternare sau de triolet. Toată construcția poate fi împărțită în trei secțiuni convenționale. Prima se încheie cu *do* — doime cu punct prelungită de fermată, a doua – cu același *do*, dar pătrime cu punct, la fel sub coroană. Ambele sunt marcate tonal de tetracordul inferior a modului frigid care are un semiton diatonic la bază (*des-c*), Secțiunea a treia repetă în octava întâia intonațiile din linia melodică expusă dar rămâne deschisă pentru a trece direct, fără nicio introducere, în partea a doua mișcată. Caracterul acestei cvasi-doine este unul lirico-narativ, aspectul puțin visător fiind stabilit de tonalitatea *Es-dur*, enunțată la început chiar din primul acord la pian. Astfel,

nu putem atribui această parte în totalitate genului de doină, aici fiind vorba mai degrabă de un cântec de jale și de dor.

Un moment important în secțiunea vizată este modul de interpretare a doinei ca specie folclorică, care de fapt în această piesă are funcția de *cadență solistică*. Cunoaștem că asemenea secțiuni întotdeauna se interpretează într-un mod mai specific, aplicând tehnica *rubato*. Aceasta presupune că interpretul, prin intermediul materialului muzical propus, își conturează propria imagine sonoră, prin intermediul diferite procedee agogice și mijloace de expresie. Conform muzicologului rus N. Korîhalova, „termenul *rubato* provine din italiană, semnificând a fura, iar sintagma *rubare il tempo* — se traduce *a fura din timp* (...). Astfel această noțiune presupune o anumită flexibilitate metro-ritmică, în timp ce tempoul de bază se păstrează: diminuarea tempoului se compensează cu accelerarea sa, și invers” [1, p.70].

Dat fiind faptul că linia melodică este preponderent cantabilă, bazată deseori pe note cu valori mari, este necesar de aplicat aici tehnica de *vibrato*, pentru a evita caracterul static al sunetului. Cunoaștem că în practica interpretativă se diferențiază două tipuri de *vibrato*: *intonațională* și *diafragmală*, aici fiind de preferință utilizarea celui de-al doilea tip. În scopul însușirii acestui procedeu, fagotistul rus R.Teriohin recomandă următoarele exerciții axate pe impulsuri periodice ale expirației:

Exemplul 4:



Exemplul 4a:



Partea a doua, (*Tempo de Hora*) continuă aceeași linie de stilizare a tiparului folcloric, marcat prin structuri metro-ritmice tipice genului de horă rară. De asemenea, se evidențiază stilistica muzicii de jazz în formule acordice cu trepte alterate, în sincoparea ritmului prin fărâmițarea a trei optime egale în optime cu punct — șaisprezecime și încă o optime sau optime și patru șaisprezecimi.

Toate acestea sunt scrise de autor voit, pentru a nu repeta mecanic particularitățile muzicii populare, dar pentru a le apropia de genul cameral. Structura tematică a acestei părți este alcătuită din trei compartimente în care primul și al treilea reprezintă partida solistică, iar cel din mijloc este trasat de pian. Procedeu de bază în constituirea liniei melodice este jocul majorului și a minorului, când expunerea de bază este în *Es-dur*, iar se încheie în tonalitatea paralelă, *c-moll* (mm.7–14). Sunetele A și Des imprimă discursului nuanțe modale (lidico-mixolidice după *Es-dur* sau frigico-dorice după *c-moll*).

Exemplul 5:

Tempo di Hora

The image shows a musical score for a piece titled 'Tempo di Hora'. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a piano accompaniment. The second system continues the same parts. The music is in a minor key (two flats) and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings like 'mf'.

Același principiu este utilizat și în celelalte două perioade a câte 8 măsuri (mm.15–22 și 23–30), doar că a treia perioadă este mai degrabă un *refren*, pe când primele au particularitățile de *strofă*. Ca și tematism, linia solistică este scrisă după specificul intonațional al muzicii folclorice moldovenești din perioada anilor 70–80, însă registrul expunerii, planul tonal, situează fagotul într-o zonă timbrală destul de confortabilă pentru a construi imagini sonore veridice. Secțiunea medie, dedicată pianului, continuă să expună aceleași particularități ritmico-intonative, de mod, de caracter, realizând doar un contrast timbral cu fagotul (mm.31–38). Și această structură este o perioadă pătrată din 8 măsuri, autorul păstrând echilibrul formei între secțiunile interioare. De la m.39, fagotul revine pentru a aduce partea de încheiere a *Horei*. Este un sfârșit liniștit, fără accelerare de tempo sau o creștere dinamică semnificativă, chiar dacă în ultimele două măsuri compozitorul notează crescendo de la *f* la *ff*, saltul descendent la intervalul de octavă $e_1 - e$, *ritenuto* și eliminarea primului timp accentuat din partida pianului, ce reduce intensitatea sonoră (mm.50–51). Modul de abordarea folclorului autohton au permis constituirea unei scene cvasi-rustice interesante și veritabile.

Cel mai important moment al acestei secțiuni reprezintă frazele cantabile, de proporții mari, ce necesită de la interpret o foarte bună respirație interpretativă, un sunet impecabil sub aspect intonațional și timbral. În acest context, L. Ginzburg recomandă următoarele: „în procesul lucrului... este necesar de educat gustul pentru expresivitate, adică pentru o sonoritate curată, bogată timbral, flexibilă, dinamică și caldă” [2, p.39]. Toate aceste calități pot fi obținute prin exersări sistematice, lucrul zilnic asupra sunetului, intonației etc., fapt care va contribui la redarea corectă a caracterului secțiunii vizate. Menționăm că pentru unii interpreți, în special pentru cei începători, un moment dificil poate fi schimbul frecvent al cheilor, fapt ce poate crea unele incomodități în timpul interpretării. În această ordine de idei recomandăm însușirea prealabilă a cheilor prin intermediul diferitor studii, exerciții ce conțin aceste chei.

Cea de-a treia piesă poartă titlul *Nocturnă* și vine să descopere o nouă latură a compozitorului și pianistului de jazz Oleg Negruța. Toate elementele tematice, intonative, de ritm, de factură, ne conduc spre genul de *blues* în crearea căruia pianul are un rol decisiv. Din prima măsură tonica tonalității *B-dur* este reprezentată de un nonacord în poziție largă, *arpeggiato*, în tempo lent și *rubato*. Aici se mai adaugă

și ritmul punctat, și evitarea primului timp, și alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor modului (treptele II și IV ridicate, treapta VII coborâtă, a III mobilă — mm.3; 4; 5 etc.). Partida solistică, însă, contrastează, fiind apropiată, preponderent, genului de baladă camerală, caracterul narativ-meditativ înlocuindu-l pe cel liric.

Nocturna are o formă tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea medie contrastantă și repriza diminuată. Introducerea la pian deschide compartimentul A cu o perioadă cu caracter lirico-sentimental, desprins dintr-o lucrare de jazz în tempo lent cu acorduri alterate în poziție largă, cu linia melodică plasată în octava a treia. Odată cu intrarea fagotului, în partida pianului se conturează ritmul caracteristic *blues*-ului cu evitarea timpului întâi în linia de sus iar în bas, pătrea cu punct și optimea suprapuse pe basul ținut (începând cu măsura 8). Linia solistică include un tematism bazat pe cantilenă, cu o lunecare lentă printre treptele alterate în care și salturile de octavă întregesc curgerea melodiei, fără a o fărâmița.

Exemplul 6:



Tonalitatea și registrul în care sună fagotul contribuie la apropierea lui cât se poate de mult de timbrul saxofonului alto — instrumentul caracteristic anume pentru muzica de jazz. Prezența trioletelor și cvintoletelor, a sincopelor, a duratelor legate ce nivelează timpii accentuați și cei slabi, creează impresia unei improvizații (mm.16–21). Acompaniamentul este permanent menținut în stilistica muzicii de jazz cu o mulțime de detalii ritmico-intonative aferente stilului, constituind o factură densă, dar lejeră ce denotă măiestria cu care autorul o expune și o cunoaștere temeinică a genului. Această îmbinare a două stiluri — jazz la pian și baladă camerală la fagot — creează o compoziție inedită ce sparge tiparele tradiționale, păstrând totodată limita gustului artistic profesionist. Spre sfârșitul acestei părți are loc o mică dinamizare a discursului ce rezultă din structurile ritmice cu șaisprezecimi la fagot, dar încheierea propriu-zisă la pian creează arcada dramaturgică a primei părți.

Interpretarea acestei secțiuni necesită o anumită flexibilitate sonoră, fapt ce ține preponderent de modul de interpretare al cvintoletelor și sextoletelor, contribuind la redarea corectă a stilisticii muzicii de jazz. La fel ca și în celelalte lucrări, este necesar de atras atenția asupra celor mai esențiale momente cum ar fi: *intonație, culoare timbrală, respirație, frazare* etc. Un moment important ține de registrul acut în care este expusă linia melodică, fapt care necesită de la solist mai multă rezistență, o mai bună coordonare a tuturor componentelor aparatului interpretativ etc.

Secțiunea mediană B vine cu o altă abordare ritmică în acompaniament în care basul se mișcă cu pătrimi egale, oferind platforma pentru improvizațiile soliștilor. Dar genul cameral al piesei condiționează nivelul de utilizare a unor astfel de procedee, pentru a nu periclita stilul și compozitorul se limitează la enunțarea lor și la plasarea în spațiul de fundal fără a le menține în continuare. Pe parcursul părții are loc trecerea la un alt tip de linie melodică ce își are originea în muzica instrumentală, cu turnuri neașteptate, apogiaturi, mordente, mișcare ascendentă prin salturi de cvintă-cvartă ș.a. Și în acompaniamentul pianului se edifică o stratificare a facturii creând o mișcare iregulară a câtorva linii. De la cifra 5 (m.39) începe repriza variată. Compozitorul readuce tonica în tonalitatea *B-dur* și fraza de început a primei părți cu transpunere în octava întâia, dar în continuare este expusă o variație destul de abstractă a tematismului incipient, păstrând doar caracterul de *blues*. Fagotul intră la cifra 6 cu fraza reluată din m.14 și continuă tot cu fraze ce includ elemente ritmico-intonative comune, dar în variante noi, fără o repetare exactă. O astfel de expunere vine tot din muzica de jazz, în care la sfârșitul piesei are loc o mică cadență solistică ce marchează încheierea lucrării. Autorul și aici vine cu o tratare proprie, el nu lasă fagotul solo, ci dublează la pian încheierea prin arpegii ascendent-descendente. Sfârșitul piesei este marcat prin registrul înalt la fagot re_2 , peste care se suprapun trei replici ale pianului încadrate în

arpegii formate pe sunetele nonacordului tonicii în poziție largă, procedeu împrumutat cu fidelitate tot din muzica de jazz.

Ultima lucrare, *Burlesca*, vine să aducă o altă stare de spirit. Este o piesă scurtă și ne descoperă fagotul în ipostaza sa firească – umorul și grotescul. Este scrisă în formă tripartită complexă $A+B+A_1$ cu secțiunea mediană bazată pe un material relativ nou și repriza variată. Secțiunile A și A_1 sunt forme bipartite simple, prima fiind monotematică ($a+a_1$), iar a doua contrastantă ($a+b$), fiecare având câte două perioade pătrate a câte 8 măsuri. Și secțiunea mediană are aceeași construcție bipartită simplă monotematică ($c+c$). Introducerea din două măsuri cu anacruză, parcă ar fi o continuare a ceva ce a fost anterior, creând impresia că piesele a treia și a patra se interpretează *attacca*. Mișcarea descendentă la intervale mărite (g_3-des_2 , g_2-des_2), dublate peste octavă de linia basului, trasează din start sfera grotescului, a fantasticului în care este plasat instrumentul solistic, coborând până în adânc, în contraoctavă — G_1 . Fagotul începe tot din anacruză cu răsturnarea cvartei mărite în cvinta micșorată. Totuși primul salt ascendent nu păstrează direcția făcând o turnură bruscă, descendentă mai întâi spre *fis*, apoi la un semiton mai jos de la *f* spre *C*. Oprirea pe *g* va fi abia peste o măsură, la sfârșitul primei propoziții. Și a doua propoziție se încheie cu *G*, având funcția de dominantă. Analizând treptele alterate pe parcursul expunerii tematice se conturează tonalitatea *C-dur*.

Exemplul 7:

Sub aspect interpretativ un moment important sunt mm.10–11, unde linia melodică este expusă în registrul acut al instrumentului, fapt care creează unele probleme de intonație și culoare timbrală, în special la sunetele $des_1 - c_1$. În scopul soluționării acestor dificultăți recomandăm interpreților aplicarea unei expirații mai intensive pe sunetul *g*, care precedând sunetele vizate va contribui la facilitarea emisiei lor. De asemenea, pentru o emisie mai lejeră a sunetelor din registrul acut, se recomandă de a cuprinde cu ambușura o porțiune mai mare a anciei.

A doua perioadă reprezintă varianta primei, dar cu modelarea tematismului ce urmează după prima măsură. Toate propozițiile acestei secțiuni încep cu cvinta micșorată și se încheie cu prima treaptă a dominantei. În secțiunea mediană la pian este evidențiată treapta VI coborâtă (*as*), prin dublare în octavă și accente, apoi *des* prin același procedeu, iar replica de răspuns a fagotului se oprește în *H* — terța dominantei imaginare. Repetarea din a doua propoziție nu schimbă funcționalitatea, doar se ridică la solist la o octavă mai sus. Volta a doua constituie culminația secțiunii mediane și puntea de legătură

către repriza *Da capo* prin includerea anacruzei. În reluarea exactă a materialului tematic din prima parte, compozitorul face o mutare funcțională — la sfârșitul lucrării apare treapta întâia a tonicii *do*, la fagot este în octava a doua (aproape de limita de sus a ambitusului instrumentului) dublat fiind la pian de două octave, respectiv în octava a doua și a treia, și octava mare și mică, în bas.

Burlesca reprezintă o lucrare de valoare și completează foarte bine repertoriul artistic și didactic al fagotului. Particularitățile de interpretare a piesei finale țin de necesitatea respectării tuturor indicațiilor agogice și de articulație, în special de evidențierea hașurii *marcato*, *staccato* etc., fapt care va contribui la redarea coloritului folcloric. Prezența în cadrul linei melodice a diferitor salturi mari, creează unele incomodități tehnice de interpretare, fapt care impune aplicarea unui tempo moderat.

În **concluzie**, menționăm că ciclul de patru piese semnat de O. Negruța reprezintă un material muzical foarte variat sub aspect componistic și interpretativ, bazat pe cele mai diverse mijloace de expresie, având o agogică variată și un conținut ritmico-intonativ proaspăt și pregnant ce îmbină elemente preluate din muzica folclorică și cea de jazz, constituind o mostră elcventă a stilului componistic individual al lui O. Negruța. Conținutul muzical al ciclului se percepe ușor de auditorii melomani, posedând totodată și calități ce trezesc interesul profesioniștilor. Piesele menționate sunt recomandate pentru interpretării de nivel intermediar și avansat. Acestea pot fi incluse atât în repertoriul didactic în instituțiile de învățământ muzical cât și în repertoriul de concert al fagotiștilor sau în programele diferitor festivaluri și concursuri.

Referințe bibliografice

1. КОРЫХАЛОВА, Н. *Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях*. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.
2. ГИНЗБУРГ, Л. *О работе над музыкальным произведением*. Москва: Музыка, 1981.

VALENȚE ROMANTICE ALE TENDINȚELOR NAȚIONALE ȘI UNIVERSALE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE SABIN DRĂGOI

ROMANTIC MEANINGS OF THE NATIONAL AND UNIVERSAL TENDENCIES IN THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY SABIN DRAGOI

AUGUSTINA FLOREA,

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

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.61

Sonata pentru vioară și pian a remarcabilului compozitor, muzicolog și folclorist român Sabin Drăgoi prezintă o etapă importantă în paradigma evolutivă a genului respectiv în creația componistică românească din prima jumătate a secolului XX, fiind înalt apreciată prin decernarea Premiului de Stat. Aplicând ca pilon edificator "romantismul enescian" cu propria-i fuzionare armonioasă a limbajului național și universal, autorul Sonatei își manifestă tendința spre universalitate prin abordarea imaginilor muzicale de filiație romantică. Dar, concomitent, în această creație se realizează o valorificare amplă și multiaspectuală a folclorului muzical țărănesc, se reproduce maniera improvizatorică a instrumentalismului popular, factura orchestrală a tarafurilor, se reinterpretează stilul narațiunii "băsmuite" al recitativului quasi parlando, caracteristicile melodice proprii cântecului liric.

Cuvinte-cheie: *tendințe universaliste, influențe romantice, valorificarea folclorului țărănesc*

The sonata for violin and piano of the remarkable Romanian composer, musicologist and folklorist Sabin Drăgoi presents an important stage in the evolutionary paradigm of the respective genre in the Romanian compositional creation of the first half of the 20th century, being highly appreciated by the award of the State Prize. Applying as an uplifting pillar the „G. Enescu romanticism” with his own harmonious fusion of the national and universal language, the author of the Sonata manifests his inclination towards universality by approaching the musical images of the romantic lineage. But, at the same time, in this creation a wide and multi-faceted exploitation of the peasant musical folklore is realized, the improvisatory manner of the popular instrumentalism and the orchestral structure of the folk music bands are reproduced, the style of the "fairytale" narration of the quasi-speaking recitative and the characteristic features peculiar to the lyrical song are reinterpreted.

Keywords: *universalist tendencies, romantic influences, valorization of peasant folklore*

Introducere. Remarcabilul compozitor, muzicolog și folclorist român Sabin V. Drăgoi (1894–1968), director al Institutului de Etnografie și Folclor, profesor la catedra de folclor a Conservatorului din București, Membru corespondent al Academiei Române și Membru executiv al The International Folk Music Council din Londra, s-a afirmat printr-o creație componistică valoroasă și reprezentativă pentru cultura națională. Opera sa după piesa lui I. L. Caragiale *Năpasta* (1928), învrednicindu-se de premiul pentru cea mai bună operă scrisă de un compozitor român, e recunoscută oficial drept operă națională. Iar Sonata pentru vioară și pian (1949), distinsă cu Premiul de Stat pentru anul 1953 (ceea ce se identifică pe partitura lucrării editată în anul 1954 [1]), se înscrie ca o etapă importantă și semnificativă în paradigma evolutivă a genului de sonată violonistică în muzica românească din prima jumătate a secolului XX, al cărei pilon edificator se consolidează pe principiile enesciene ale fuziunii limbajului muzical autohton și universal.

Sonatele violonistice enesciene, sintetizând la nivelul valorilor muzicale europene tradiția marilor romantici (venerația acestora fiind exprimată de către compozitor prin înflăcărată declarație: „Ei stăpânesc auzul, viața mea. Am înțeles numaidecât, că aceasta e muzica mea. Au fost și sunt încă zeii mei” [Citat după: 5, p.56], se afirmă ca un fenomen artistic particular, distinct, apreciat ca „romantism enescian” [3]. Compozitorii români, atât din generația lui G. Enescu (ca Stan Golestan) dar, în special, din cele următoare (ca P. Constantinescu și D. Lipatti, C. Silvestri și M. Mihalovici, T. Ciorteș și

B. Moroianu, S. Drăgoi și S. Toduță și mulți alții), „însușind lecția” celebrului compatriot, promovând reperele creatoare ale acestuia ca punct de pornire și model de referință, au încercat să găsească soluția personală de adaptare a gândirii folclorice la genurile muzicii academice. Acest fenomen, apreciat prin noțiunea de „academism folcloric” [7, p.90], al cărui „poartă” de deschidere spre universalitate se manifestă anume prin filiera romantismului enescian, își regăsește o manifestare impresionantă prin prospețimea și profunzimea expresiei muzicale în Sonata pentru vioară și pian de Sabin Drăgoi.

Creație cu arhitectonică ciclică tripartită — I. *Allegro moderato*, *a-moll*, 4/4, în formă de sonată concepută diferit de schema tradițională; II. *Andante epico*, *C-dur*, 4/4, structurată prin intercalarea tiparelor de formă tripartită mare și rondo; III. *Allegro giocoso*, *a-moll*, 2/4, articulată ca rondo-sonată cu aplicarea principiilor de variativitate — ea prezintă un exemplu extraordinar de interferență stilistică național-universalistă. Grefată de amprenta romantismului enescian, dar și cel european, Sonata valorifică, amplu și multiaspectual — în mod *s i s t e m i c* — folclorul autohton cu diverse caracteristici: de gen, structură melodică, manieră interpretativă vocală sau instrumentală, factură orchestrală etc. Identificarea valențelor romantice ale gândirii componistice cultivate pe tărâmul moștenirii folclorice strămoșești, necesită o succintă analiză a tuturor mijloacelor de expresie muzicală, dar în special, spectru de imagini, tematism, tipare arhitectonice etc.

1. Semnificația imagistică și tematismul muzical.

Sonata pentru vioară și pian de Sabin Drăgoi își manifestă tendința spre universalitate îndeosebi prin abordarea imaginilor de imanență estetică muzical-romantică, care sunt promovate în cadrul formei de sonată în mișcarea întâi. Expoziția acesteia rezidă pe două sfere de imagini contrastante. Prima — exteriorizând avântul și exaltarea romantică, este exprimată prin tema principală, după aprecierea lui D. Pepelea, „de largă respirație brahmsiană” [5, p.65]:

Exemplul 1. Sabin Drăgoi, Sonata pentru vioară și pian, p.I, TP

Allegro moderato (♩ = 100)

A doua imagine, opusă celei de febrilitate romantică, dar și ea, prin lirismul său proeminent, caracteristică romantismului cu propriul său cult al sentimentului, se exprimă prin tema secundară, desfășurată în tonalitatea *E-dur*. Tema respectivă e dezvoltată în dinamică — de la austeritatea diafană a variantei pianistice — cu factură armonică izoritmă, frazare simetrizată:

Exemplul 2. Sabin Drăgoi, Sonata pentru vioară și pian, p.I, TS (variantea pianistică) la emotivitatea palpantă a derulării în partida vioarei — cu triolette frenetice în acompaniament:

molto cantabile ed espressivo

Exemplul 3. Sabin Drăgoi, Sonata pentru vioară și pian, p.1, TS (varianta violonistică)

Sonata manifestă una dintre cele mai tipice particularități ale romantismului muzical cu specifica-i sugestivitate imagistică, exteriorizată prin aplicarea numeroaselor indicații de interpretare, survenite frecvent, evocând adecvat labilitatea stărilor emotive: *l'istesso tempo, rustico, il canto ben marcato, semplice ed innocente, poco a poco incalzandosi, quasi parlando, patetico* și multe altele.

Sfera de imagini romantice, dezvăluite în expoziția primei mișcări, devine deosebit de relevantă prin juxtapunerea acesteia cu imagini inspirate din folclor — în toată multitudinea genurilor sale: magico-ritualic (colind), epic (baladă), liric (cântec), coregrafic (joc). Aplicarea diversificată, atât stilizată cât și autentică, a tematismului folcloric, creând un context stilistic diferit tematismului de filiație romantică, reliefând proeminent semantica respectivă, se regăsește în fiecare dintre mișcărilor sonatei — la nivel de ciclu, inclusiv și în cadrul părții întâi — la nivelul formei de sonată. Astfel, Sonata de S. Drăgoi reproduce tot spectrul tipologic al melosului folcloric: narațiunea „băsmuită” a recitativului baladesc, textura melodică infiltrată cu melismatică, proprie cântecului liric, maniera improvizatorică a instrumentalismului popular, cu apogiaturi și pasagii vertiginoase, caracteristice interpretării la nai sau fluiet, cu mișcare versatilă pe salturi intervalice ample, specifică interpretării la țambal. În partitura ansamblului sunt aplicate intens particularități ale facturii orchestrale folclorice, aplicându-se contraste dinamice, dialogul instrumental imitativ, efecte polimetrice în asocierea partidelor instrumentale, asocierea confluentă prin euritmizare sau dublare etc. Referindu-se anume la abordarea unor asemenea mijloace de stil, Sabin Drăgoi menționa: „le-am extras din acompaniamentul tarafurilor țărănești și le-am dezvoltat cerințelor de la caz, la caz” [Citat după: 6, p.82].

2. Concepția formei de sonată.

Este esențial inovativă concepția arhitectonică a lucrării: atât a ciclului cât și a formei de sonată, fiind decisiv remodificată schema acesteia din urmă, compartimentul dezvoltator de reper — tratarea, fiind substituit printr-un episod median *Meno mosso, rustico*, cu tematism folcloric. Astfel, aspectul dezvoltator în cadrul formei de sonată cedează evident celui expozițional, unele elemente elaborative fiind infiltrate doar în expoziție. Și aceasta, alcătuită prin succesiunea: TP, puntea, TS, concluzia, este concepută inovativ. Ambele teme de opoziție, TP și TS, sunt dedublate: tematismul principal — prin anexarea unei entități tematice în aceeași sferă de imagini (p.I, m.19); tematismul secundar — prin transfigurarea imaginii de la sobrietate asociată cu muzica de coral — la cantabilitate și candoare pasionată. Este revizuită substanțial destinația temei de punte, aceasta fiind tratată ca principalul segment, unde are loc elaborarea TP: reintonarea, dispersarea elementelor ei motivice în contextul fluctuației tonale și asocierii poliritmice a partidelor instrumentale. Concluzia minusculă de 6 măsuri încheie expoziția în tonalitatea *cis-moll* (paralelă cu tonalitatea TS – *E-dur*), în care demarează episodul median *Meno mosso, rustico* — în partida de vioară cu un colind din Petreni-Hunedoara [5, p.69]:

Exemplul 4. Sabin Drăgoi, Sonata pentru vioară și pian, p.I, tema-colind, Petreni-Hunedoara

De la melodia autentică a colindului derivă intonativ (reinterpretând intervalul de cvintă ascendentă) următoarele două entități tematice, derulate în aceeași partidă în tonalitățile *E-dur* (*il canto*) și *gis-moll* (*Ancora meno mosso, semplice ed innocente*). Repriza se desfășoară fără schimbări sesizabile, diferită, fiind succesiunea tonală: în locul înlănțuirii *a-moll – E-dur – cis-moll*, se schițează traseul: *a-moll – D-dur – C-dur*, conducând (prin paralela majoră) spre tonalitatea de bază *a-moll*, în care urmează coda recapitulativă, pe parcursul ei revenind reminiscențe din TS, tema-colind, punte, mișcarea încheindu-se cu derularea culminativă a TP.

Astfel, constatăm, că deși schema formei de sonată este reconsiderată substanțial, tratarea substituindu-se printr-un episod cu funcționalitate mediană, aspectul dezvoltător cedând în favoarea celui expozițional, iar multiplicarea numerică a melodiilor-temă, precum și principiul de variativitate în desfășurarea lor, denotă unele tangențe ale formei de sonată cu cea de suită, în această creație sunt respectate reperele prioritare, ce țin de dramaturgia sonatei romantice — expoziția imaginilor de opoziție, confruntarea lor, evoluția figurativă și recapitularea rezumativă a tematismului la nivelul formei de sonată.

3. Articularea arhitectonicii ciclice.

Concomitent cu reconsiderarea schematică a formei de sonată din partea întâi se denotă originalitatea și inovativitatea celorlalte mișcări componente ale arhitectonicii ciclice a lucrării. Compozitorul, continuând tradiția romantismului muzical european, aplică în cadrul mișcării secunde și finalului forme mixte, structurate prin interferența a două forme diferite (ceea ce a fost menționat anterior — pe pag.2).

Un loc aparte în arhitectonica ciclică a Sonatei îi revine mișcării lente, care moștenește de la sonata romantică, în special, cea franckiană, cu irepetabila sa mișcare *Recitativo-Fantasia*, spectrul de imagini *narativ-meditative*, de reculegere — de importanță majoră în evoluția genului respectiv. Acestea însă sunt tratate în aspect național, regăsindu-se în contextul narațiunii de genă epică — în mișcarea *Andante epico*, *C-dur*, 4/4, cu remarcă *quasi parlando*, demarată cu o temă inspirată dintr-o baladă dobrogeană [5, p.74]:

Exemplul 5. Sabin Drăgoi, Sonata pentru vioară și pian, p.II, tema — baladă

Mișcarea a II-a, constituită prin contopirea formelor rondo și tripartită mare, continuă cu o melodie autentică a cântecului *Trei fete surori* (B) derulată într-o singură voce în partida de pian (*a-moll*), cu melisme caracteristice pentru genul de cântec liric:

Exemplul 6. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.II, tema „Trei fete surori” (B)*

Iar în episodul median *L'istesso tempo* (C) în tonalitatea *e-moll* e prezentată încă o temă autentică de un alt colind, factura de pian reproducând stilul interpretativ de țambal:

Exemplul 7. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.II, tema-colind (II)*

În segmentul intermediar al episodului median *L'istesso tempo*, în partida de vioară revine reminiscența teme-colind (I) din episodul *Meno mosso, rustico*, din prima mișcare. Iar de la melodia celui de al doilea *colind* derivă tema secundară a finalului.

Partea a III-a, Allegro giocoso, a-moll, 2/4, reinterpretează creativ melosul folcloric al jocurilor din nord-vestul țării. Schema arhitectonică a mișcării îmbină tipare de rondo-sonată cu principii de variativitate în desfășurarea melodică; iar caracterul rapsodic, maniera improvizatorică, multitudinea și diversitatea tematică îi imprimă trăsături de suită. Tema de debut (TP), expusă în partida viorii, cu melismatică în stil popular generează din intonația pentacordică ascendentă, înrudindu-se astfel cu intonația teme-colind (I):

Exemplul 8. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.III, TP*

TP, structurată tripartit, în segmentul intermediar e urmată în partida de pian de o temă derivată din aceeași intonație, dar în contextul tonalității omonime majore. Tema secundară, și ea tripartită, începe în tonalitatea *D-dur*, melodia derivând de la tema-colind (II) din partea a doua:

Exemplul 9. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.III, TS*

Episodul central, *Meno, cantabile ed espress.*, debutează în tonalitatea *E-dur* în partida pianului-*solo* cu o temă în stil lirico-narativ, desfășurată domol pe conturul intonației de terță mare:

Exemplul 10. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.III, episod*

Repriza denotă momente de reinterpretare tonală sau modală a tematismului: TS se transferă în tonalitatea *E-dur*, segmentul intermediar al structurii sale tripartite fiind înlocuit cu o variantă a TP în *e-moll*; iar la finele reprizei TP se desfășoară în tonalitatea omonimă majoră *A-dur*.

Exemplul 11. Sabin Drăgoi, *Sonata pentru vioară și pian, p.III, repriza, TP*

Varianta majoră a TP preia funcția de codă: în derulare sincronizată a partidelor instrumentale cu amplificare dinamică și accelerare de *tempo*, se afirmă atmosfera sărbătorească a jocului popular.

Concluzii. În rezultatul unui proces analitic succint concluzionăm, că *Sonata* pentru vioară și pian de Sabin V. Drăgoi prin spectrul său imagistic, tematismul muzical și arhitectonica formei și ciclului de sonată identifică elocvent interferența tendințelor național-universaliste, distincte dar interdependente, caracteristice gândirii componistice în spațiul cultural românesc — fenomen, apreciat în mod metaforic de către Șt. Niculescu: „Naționalul aspiră la o valoare universală, iar universalul se sprijină, se dezvoltă pe valori naționale” [4, p.89].

Concomitent conștientizăm, că principiul de înaltă sugestivitate imagistică, moștenit de la estetica romantismului muzical este valorificat ca mijloc artistic aparte în această creație compusă în primii ani pașnici de după război. Aplicarea *colindului* ca factor integrator al arhitectonicii ciclice apare drept moment plasticizator deosebit, generat de semantica sa magică în ritualul calendaristic de început de an, exprimată prin farmecul simbolicului refren al *florilor dalbe*: preamărirea renașterii la o nouă viață cu tradiționala invocație a belșugului și norocului.

Referințe bibliografice

1. DRĂGOI, S. Cum am învățat și folosit limba muzicală românească. În: *Revista de folclor*, nr.3–4, 1959, p.7–36.
2. DRĂGOI, S. *Sonata pentru vioară și pian*. București: ESPLA, 1954.
3. FIRCA, C.-L. *Direcții în muzica românească. 1900–1930*. București: Editura Academiei RSR, 1974.
4. NICULESCU, Ș. George Enescu și limbajul muzical din sec.XX În: *Studii de muzicologie*. Vol. IV. București: Editura Muzicală UCRSR, 1968, p.89–95.
5. PEPELEA, D. *Sonata pentru vioară și pian în creația românească interbelică: Repere enesciene*. Vol. I. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2007.
6. PEPELEA, D. *Sonata pentru vioară și pian în creația românească interbelică: Reconsiderări ale formei*. Vol.II. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2007.
7. VANCEA, Z. Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din sec. XX. În: *Studii de muzicologie*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1965, p.125–144.

**СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ТРИО ИНО-3 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ В. РОТАРУ****TRĂSĂTURI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN
TRIO ИНО-3 ПЕНТРУ ПИАН, ВИОАРĂ ȘI ВИОЛОНЦЕЛ ДЕ В. РОТАРУ****STYLISTIC AND INTERPRETATIVE FEATURES IN
TRIO ИНО-3 FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO BY V. ROTARU****НАТАЛЬЯ ДЖАЛИЛОВА,**

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

CZU 785.73(478)**785.73:781.6**

В данной статье анализируется фортепианное Трио ИНО-3 В. Ротару с точки зрения стилевых и исполнительских особенностей. В музыкальном материале выявляется связь неофольклорного направления с традиционными чертами, характерными для классических трио русских и западно-европейских композиторов.

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

În articolul dat este analizat Trio-ul ИНО-3 pentru pian, vioară și violoncel de V. Rotaru, din perspectiva trăsăturilor stilistice și interpretative. Pe plan muzical, autorul evidențiază legătura dintre curentul neofolcloric și trăsăturile tradiționale caracteristice pentru trio-urile clasice ale compozitorilor ruși și vest-europeni.

Cuvinte-cheie: V. Rotaru, ansamblu cameral, trăsături stilistice, trăsături neofolclorice, factura de ansamblu, tehnici polifonice

The article is focused on the analysis of the TRIO ИНО-3 for piano by V. Rotaru in terms of the stylistic and interpretative features. In the musical material, the connection between the neofolkloric current and the characteristic traditional features of the trios of Russian and West-European composers is highlighted.

Keywords: V. Rotaru, chamber ensemble, stylistic particularities, neofolkloric features, ensemble structure, polyphonic techniques

Вступление. Владимир Александрович Ротару — известный в Молдове композитор, дирижер, педагог, лауреат Государственной премии Молдовы, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Его творчество охватывает период с середины XX века до начала XXI. Оригинальный творческий почерк композитора представляет собой яркую и свежую ноту в современной музыкальной жизни Республики Молдова. Совершенно очевидно, что основной акцент в творческой индивидуальности В. Ротару — это безусловно национально-почвенное мышление, он является одним из ярких представителей молдавского неофольклоризма. Это подтверждают собственные слова композитора из интервью: «Я его (фольклор) не цитирую, а мыслю с его помощью, когда все средства выразительности пронизаны его духом. А если еще конкретнее и короче, то я пишу на своем родном молдавском музыкальном языке» [1, с.12]. О своей тесной связи с фольклором ясно сказал сам композитор в том же интервью: «Все, что я написал, пишу и буду писать, связано с фольклорной интонацией, с образами той музыки, которую я слышал с детства» [там же]. Этим

обусловлено постоянное стремление композитора к импровизационности, к частому выбору свободных форм; подлинной концертной виртуозности материала, яркости мелодических линий.

В камерно-инструментальных сочинениях В. Ротару можно выявить те же стилевые закономерности. В 90-е годы область камерно-инструментальной музыки приобрела для композитора первостепенное значение. Именно она стала подлинной творческой лабораторией, открытой для различных экспериментов и свежих композиторских идей.

С этого времени и почти до конца жизни автором были созданы три фортепианных трио. Это цикл произведений под общим названием «*INO*». Данная аббревиатура означает начальные буквы имён коллег композитора по кафедре Камерного ансамбля — Инны Сауловой, Надежды Козловой и Ольги Юхно.

Трио INO-3 создано в 2006 году и может быть по праву названо итоговым в камерно-инструментальной музыке В. Ротару. Оно гармонично сочетает в себе неофольклорные черты стиля композитора с классическими традициями, типичными для трио русских и западноевропейских композиторов, представляя собой трехчастный цикл с характерной темповой драматургией:

- I. Moderato;
- II. Lento e molto lamento;
- III. Allegro moderato.

Что касается классических традиций, то они проявляются как в содержании, так и в темповой драматургии всего цикла: умеренно, очень медленно, быстро; а также в форме каждой из трех частей.

В эмоциональном аспекте первой части преобладают пасторальные жанровые элементы; вторая часть напоминает жанр траурной сарабанды; третья часть выдержана в традициях классических танцевальных праздничных финалов.

Драматургия, стиль, специфика исполнительства Трио *INO-3*. Форма первой части — сложная трехчастная, с контрастной серединой и с варьированной динамической репризой. Открывается первый раздел темой повествовательно-созерцательного характера, передающей красоту молдавской природы. Автор использует в развитии материала многочисленные широкие скачки и акценты. Мелодию в партии скрипки необходимо исполнять как можно распевнее, чтобы по возможности передать ощущение широты пейзажа; акценты следует исполнять с вибрацией. В начале фортепианной партии используются квинты глубокой тембральной окраски, которые также создают ощущение прозрачности гармонии и связаны с молдавским фольклором. Акценты в фортепианной партии пианисту следует исполнять глубоко и мягко, ни в коем случае нельзя допускать резкого и грубого их взятия, несмотря на нюанс *mf*, что в данном случае скорее можно отнести к наполненности звука. Туше должно быть глубоким, без нажима и прямого акцента. Рояль имитирует здесь тарафное звучание струнных и цимбал. Первый раздел *A* представляет собой тему, изложенную в форме периода из двух тематически сходных, но неравномерных по масштабу предложений из 8 и 15 тактов. Центральный раздел *B* начинается в 24 такте и делится на четыре вариационно-вариантных подраздела, напоминающих вариации. Тема вариаций состоит из шести тактов. Первая вариация включает 9 тактов, вторая вариация (39 такт) — десять тактов, третья (49 такт) — четыре такта.

<i>A</i>		<i>B</i>				<i>A'</i>		Кода
a	a ₁	b	c ₁	c ₂	c ₃	a ₂	a ₃	
		c	b ₁	b ₂	b ₃			
8	15	6	9	10	4	9	12	2
C	C	E	A	F-A	F	C ≈	C	

Вариации по масштабу не равномерны. В разработке материала автор обращается к классическим полифоническим приемам развития. Уже сама тема двухголосна, верхний ее голос (на схеме b) исполняется в активном движении шестнадцатыми в партии скрипки; ему контрапунктирует голос в партии виолончели (на схеме c). Его отличает более развитое мелодическое движение более крупными длительностями, с широкими скачкообразными интервалами, включающими октавы и септимы. Тема основана на быстром танцевальном движении. Она излагается в лидийском *Си мажоре*, а в её фортепианном сопровождении тональный центр меняется на *Ми мажор*, создавая эффект битональности (цифра 2, т.24).

Первый вариант развития темы представляет собой инверсию, в результате которой скрипка и виолончель меняются местами. Активная, пассажная тема скрипки (b) переходит в партию виолончели, а скачкообразная, включающая октавы и септимы мелодия (c), передается скрипке. Происходит и смена тональности от *Ми мажора* к *Ля мажору*. Здесь можно заметить, что исполнять партию фортепиано требуется упругими пальцами при минимуме движений, приближаясь в звучании к маркированному *detache*, а местами и *pizzicato* струнных. Опора на басовую ноту *ми* в партии фортепиано подчеркнет переменность ритма.

Во второй вариации двухголосная тема распространяется на все три инструмента, скрипку, виолончель и фортепиано. Роль активного пассажного голоса (b) берет на себя фортепиано, в октавном удвоении с диапазоном в две октавы тема звучит у фортепиано, а скачкообразный голос (c) теперь представлен в удвоении, также в две октавы у скрипки и виолончели (цифра 4, т.39).

В моментах имитации скрипичной темы, которая происходит в цифре 4, фортепиано должно как можно более точно приблизиться к штриху струнных, так как здесь идет переключка между инструментами, и фортепиано подхватывает тему, ранее проводившуюся струнными, что диктует штриховую палитру пианисту. Рекомендуется играть без большой амплитуды руки, активным упругим движением пальца, как бы «цепляющим» клавишу, но при этом важно не играть ноты по отдельности в пассажах, выполняя написанную автором штриховую лигу и ремарку *leggiero*. Здесь важно не задерживать первую восьмую, которая выписана с акцентом и не нарушать общий метроритм движения. Струнникам в этом месте можно посоветовать обратить внимание на мелизмы, роль которых так важна в молдавском фольклоре.

Вторая вариация с чертами разработки наиболее объемна по масштабу, поэтому ее можно назвать кульминационной. В процессе развития материала фактура преобразуется в одноголосное *tutti* на материале пассажной темы (44 т.), после чего продолжается развитие у струнных, которые впервые в высоком регистре играют в унисон данную пассажную первую тему. Здесь также очень важным является использование по возможности пианистом тех же штрихов, что и струнниками.

Самая короткая — репризная — третья вариация начинается в 49 такте, в ней всего четыре такта. Функцию активной темы берет на себя октавный унисон фортепиано (b) в диапазоне двух октав, а функции мелодической скачкообразной темы (c) поручаются струнным в октавном удвоении. Здесь возвращается начальная интонационная формула, которая приводит к *Tempo primo*. Кварто-квинтовые созвучия в пределах октавы в этом разделе еще больше производят эффект пространства и воздуха, которые создавали ощущение пасторального пейзажа в начале *Трио*. Аккорды звучат более объемно, напоминая удары колокола. Акценты, которые усиливают имитацию колокольного звучания, необходимо исполнять полным, глубоким звуком, допустимо использование педали, чтобы добавить обертонов и полнее выявить колористический эффект.

Динамическая реприза — раздел A' — состоит из 21 такта, начинается в 53-м такте и представляет собой расширенный, по сравнению с разделом A , период, делящийся на 2

неравноценных по масштабу предложения из 9 и 12 тактов, а также двухтактной коды. В репризе возвращается первоначальная тональность *До мажор* лидийский.

Вторая часть очень медленная, *Lento e molto lamento*, написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой.

Вступление	А		В		А ¹
	a	a ₁	b	b ₁	a ₂
3 т.	4 т.	7 т.	7 т.	8 т.	6 т.

Данная часть однотональна, это *ми минор* фригийский. По жанру вторая часть приближается к сарабанде, музыка её очень печальна и возвышенна. Глубокие, тяжелые аккорды создают ощущение пустоты, траурности, глубокой печали, отдаленно напоминающие прелюдию *Шаги на снегу* К. Дебюсси. Исполняется начало части со сдержанным душевным порывом. Обилие нисходящих секунд с предъемом к последнему тону напоминают интонации молдавских бочетов, протяжных лирических песен *cântec de dor*. Впервые мы встречаемся с ними в партии виолончели, причем последняя нота *в этом небольшом мотиве* выписана с ремаркой *glissando*, что еще раз напоминает нам о неофольклорном начале в творчестве композитора, использующего типичные приметы фольклорных жанров и органично претворяющего их в камерных произведениях. Эти секундовые нисходящие интонации в партии фортепиано в тактах 94–95 подчеркивают ощущение утраты и внутренней пустоты. Драматизм второй части придает медленная акцентная тема в басу, изложенная крупными длительностями (половинными с точкой) в партии фортепиано. Обостряют напряженность аккордовые структуры кварто-секундового характера, также акцентированные.

В цифре 2 чувство горя врывается на *ff* и ощущение потери еще более усиливается нисходящим на протяжении 8 тактов мотивом у струнных и мощными глубокими басами фортепиано в очень низком регистре, которыми автор подчеркивает глубокую скорбь, присущую этой части. Аккорды должны исполняться глубоко и насыщенно, что достигается глубиной баса и тесситурой аккордов в среднем и высоком регистре, в которых необходимо выделить секундовые образования, избегая резкого взятия. Постепенно успокаиваясь, часть завершается разделом *Tempo primo*, цифра 3, в котором нисходящие пассажи струнных на постепенном *crescendo* образуют своеобразный канон. Однако в финале второй части мы слышим жизнеутверждающее трезвучие в *Ля мажоре* с добавленной второй ступенью.

Наиболее динамичная, **третья часть** *Allegro moderato* наступает *attacca*. Она сочинена в полифонической фактуре. Структура финала представляет собой трех-пятичастную форму, предваряемую кратким трехтактным вступлением фортепиано:

Вступление	А		В	А ¹		В ¹	А ²		Кода
	a	a ₁	b	a ₂	a ₃	b ₁	a ₄	a ₅	
3 т.	6 т.	8 т.	9 т.	7 т.	4 т.	9 т.	5 т.	9 т.	4 т.
	<i>D-dur</i> лидийский		<i>e-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>E-dur</i> лидийски й	<i>f-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>E-dur</i>	<i>D-dur</i>

Это уверенные, мощные, утвердительные, полновесные октавы в динамике *f*.

Забегая вперед, можно сказать, что они же будут в эпилоге струнные. Композитор здесь оригинально сочетает имитационную полифонию в партиях скрипки и виолончели с

контрастной полифонией в партии фортепиано. В ней композитор представляет контрастную тему, имитирующую цимбальную фактуру со скрытым двухголосием. Добавляют остроты малосекундовые интонации, которые звучат очень жестко, диссонированно.

Тема *a* представляет собой канон с разницей в одну четверть в партиях скрипки и виолончели. Композитор обращается здесь к метроритмической игре со смещенными акцентами. Они образуются от несовпадения двухдольной интонационной ячейки трехдольному метру три четверти. Канонической теме контрастирует новая тема в партии фортепиано, представляющая собой имитацию цимбальной фактуры со скрытым двухголосием. В разделе *a*₁ каноническая тема струнных переходит в партию фортепиано, а в партии струнных в этот момент возникает новый ритмический вариант канонической темы. Важно отметить, что *staccato*, указанное автором в такте 120, следует исполнять, имитируя цимбальную лэутарскую фактуру, немного более придержанно, не отрывисто, подражая штриху струнных, а не следуя только фортепианному изложению, скорее штриховому *staccato arco* струнников, чтоб не диссонировать акустически с их штрихом, который проводился ранее в этой теме.

Очень сложным приемом исполнения на рояле является именно привнесение в партию фортепиано имитационных штрихов струнной группы, ее специфики. Это одновременно и очень важно при игре в камерном ансамбле, — не создавать дисбаланса в штриховом отношении. Задача эта лежит в основном на пианисте, так как струнным инструментам невозможно так точно подражать штрихам фортепиано. Отдельно необходимо упомянуть о важности крайне аккуратного и минимального употребления педали при игре в ансамбле, так как она способна нарушить единство тембра звучания в случае злоупотребления. Можно использовать неполную педаль, о которой в своей известной работе пишет Н. Голубовская: «Если есть хоть какая-нибудь гармоническая поддержка, любая фигурация звучит чисто на минимальной педали. Звучание же рояля окрашивается, приобретает теплоту. Неслышное слияние соседних звуков и здесь играет свою колористическую роль» [2, с.76].

Краткий и резко контрастный по музыкальному материалу раздел *B* содержит всего девять тактов. Он представляет фольклорный танцевальный образ с традиционной гомофонно-гармонической фактурой, где быстрая танцевальная тема струнных сопровождается типичным квази-цимбальным аккомпанементом фортепиано.

В разделе *A*¹, представляющем собой период из двух предложений (7т. + 4т.), сохраняется полифоническая структура раздела *A*. В первом предложении (*a*₂) композитор продолжает совмещение канонической полифонии у струнных с контрастной полифонией в партии фортепиано. Акценты у фортепиано должны быть в меру глубокими, несколько протяженными, ни в коем случае не отрывистыми. В партии правой руки происходит активное движение шестнадцатыми, имитирующее народное звучание цимбал или скрипок. Во втором предложении раздела (*a*₃) каноническая тема также переходит в партию фортепиано, а цимбальная тема фортепиано передается струнным с некоторой фактурной трансформацией.

В разделе *B*¹, состоящем из девяти тактов, также как и раздел *B*, возвращается активное танцевальное движение в гомофонно-гармонической фактуре, но с тональным сдвигом в *Фа мажор*.

Раздел *A*² повторяет расположение контрастных полифонических тем, как и в разделах *A* и *A*¹, однако его отличает активное тональное развитие, с включением тональностей *Ми бемоль мажор*, *Ми мажор* и *Ре мажор*. Нарастающее напряжение финала приводит к коде, где третья часть и *Трио* в целом завершаются торжествующими октавами фортепиано, исполняемыми глубоко и решительно. Можно назвать это своеобразным оркестровым *tutti* в исполнении рояля.

Заключение. Как почти все сочинения В. Ротару, *INO-3* также относится к очевидному неофольклорному направлению. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества

сложны и многообразны. Безусловно, дух народной музыки в сочинениях композитора не исчерпывается только лишь использованием приемов фольклорной стилистики.

Ансамблевая фактура *Трио* восходит к классическим традициям, которые заключаются в частом варьировании тематизма, передающегося от одного участника ансамбля к другому, а также в богатых полифонических приемах, таких как имитация, канон и контрастное многоголосие.

Ладо-гармонический строй всех частей *Трио* определяется характерными для молдавского фольклора формулами: мотивы со второй повышенной и пониженной степенями, мотивы с четвертой повышенной и шестой повышенной степенями, обогащенными мелизматикой. Неофольклорные стиливые элементы определяют весь тематический, ритмический и ладо-гармонический материал сочинения. С точки зрения ритма композитор опирается здесь на ритмические формулы быстрых молдавских танцев, с переменными метрами и сменой акцентов.

В целом это *Трио* — эффектное концертное сочинение с яркими образными контрастами, которое достойно быть востребованным в концертной и педагогической практике у нас в стране и за рубежом.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chisinau: Tipogr. Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка, 1985.

**PROCEDEE ȘI TEHNICI POLIFONICE
ÎN SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ****POLYPHONIC PROCEDURES AND TECHNIQUES
IN THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY SERAFIM BUZILĂ****VICTORIA MELNIC,**
doctor, profesor universitar**NATALIA PÎNZARU,**
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.61****[780.8:780.641.2.082.2]:781.42**

Numită de cunoscutul compozitor M. Kopytman „manual de polifonie”, Sonata pentru flaut și pian de S. Buzilă relevă variate procedee și tehnici polifonice pe care autorul le îmbină măiestrit cu structura clasică a ciclului de sonată și cu elemente de limbaj preluate din tezaurul folcloric național. În articol se atrage atenția asupra compoziției generale a ciclului și a fiecărei părți, evidențiindu-se trăsăturile de stil și de scriitură componistică specifice lui S. Buzilă. Sunt examinate diversele procedee contrapunctice utilizate de compozitor și tratarea acestora în contextul formelor caracteristice genului de sonată.

Cuvinte-cheie: S. Buzilă, canon, contrapunct, imitații, passacaglia, procedee polifonice, sonata pentru flaut și pian

Called by the well-known composer M. Kopytman "the handbook of polyphony", S. Buzila's Sonata for flute and piano reveals various polyphonic methods and techniques which the author masterly combines with the structure of the traditional sonata cycle and the language elements taken from the national folklore thesaurus. The article draws attention to the overall composition of the cycle and of each part, highlighting Buzilă's specific style features and the compositional writing. The authors examine various contrapuntal methods used by the composer and their treatment in the context of the specific forms of the sonata genre.

Keywords: S. Buzila, canon, counterpoint, imitation, passacaglia, polyphonic methods, sonata for flute and piano

Introducere. Polifonia constituie una dintre bazele scriiturii componistice a multor compozitori din secolul XX. Aceasta însoțește valul stilistic activ diversificat, în continuă și rapidă transformare, adaptându-se la noile condiții și contexte. Unul dintre compozitorii pentru care polifonia a fost o modalitate firească de exprimare este și Serafim Buzilă care preia elementele moștenite de la tradiția europeană multiseclară pentru a le îmbina în compozițiile sale cu elemente preluate din folclorul național și din arta cultă românească, rezultând un stil de sinteză bine pronunțat.

Diapazonul intereselor componistice ale lui S. Buzilă include genuri variate începând cu miniaturile vocale și instrumentale și ajungând până la compoziții mari, complexe, precum simfonia sau genurile vocal-instrumentale. Creația sa de cameră cuprinde mai multe lucrări pentru diferite instrumente și componente instrumentale: piese, suite, trio, cvartete etc. Un loc aparte revine genului de sonată explorat în patru cicluri compuse în perioada anilor 1970–1980: *Sonata pentru flaut și pian* (1970), *Sonata pentru vioară și pian* (1975), *Sonata pentru pian* (1978), *Sonatina pentru orchestra de coarde* (1982).

Examinând evoluția genului de sonata în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul S. Țircunova menționează că acest gen „este considerat în mod tradițional unul din cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ în mod obligatoriu însușirea formei de sonată, adresarea la un astfel de gen” [1, p.88]. Pentru un tânăr compozitor compunerea unei sonate presupune nu numai o înaltă măiestrie, ci și o maturitate

spirituală, un crez de creație bine definit, întruchipat în lucrări serioase de înaltă ținută profesională. *Sonata pentru flaut și pian* de S. Buzilă, compusă în vara anului 1970, imediat după examenele de absolvire a Conservatorului *G. Musicescu*, este un exemplu elocvent în acest sens.

Începută imediat după examenele de absolvire a Conservatorului *G. Musicescu*, lucrarea, inițial ”pornită” ca un concert pentru clarinet și orchestră solicitat de interpretul Eugeniu Verbețchi, a ”modulat” într-o sonată pentru flaut, deoarece în procesul de creație autorul a observat că depășise cu mult diapazonul clarinetului, respectiv și posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. Conform informațiilor din *Autobiografie*, compozitorul a lucrat la definitivarea ciclului „între 5–8 decembrie 1970 la prima parte, 13–14 decembrie la a doua parte și 31 decembrie – 4 ianuarie 1971 la a treia” [2].

Cunoscutul compozitor Marc Kopytman, care a fost și profesorul de contrapunct al lui S. Buzilă, a numit această lucrare „*manual de polifonie*”, deoarece *Sonata* relevă variate modalități polifonice pe care autorul le îmbină măiestrit cu structura clasică a ciclului de sonată și cu elemente din tezaurul folcloric național.

1. Partea I – o formă polifonică mare.

Sonata este alcătuită din trei părți aranjate după principiul *repede-lent-repede*. Discursul muzical din prima parte — *Allegretto* — articulează o formă de sonată destul de tradițională care conține toate compartimente: expoziția (72 de măsuri), tratarea (98 măsuri), repriză (69 măsuri) și coda (20 măsuri), relevând o structură echilibrată. Compozitorul folosește aici multiple tehnici polifonice ca: imitația, *stretto*, contrapunct contrastant etc., care servesc nu doar pentru dezvoltarea materialului muzical, ci și pentru expunerea temelor. Diversele măsuri metrice (2/4; 5/8; 3/8; 2/8; 4/8) și schimbarea frecvență a acestora ne sugerează un conținut de imagini de proveniență folclorică.

Tema grupului principal (TP) interpretată de flaut este expusă în registrul acut fiind însoțită de pulsația uniformă de pătrimi a pianului, care îi conferă un colorit fantastic, o sonoritate ce o apropie de imaginea unei povești. Tema este caracterizată printr-o linie melodică capricioasă care îmbină intervalele diatonice și cele cromatice, generând intonații specifice de suspin, de exclamație ș.a., fiind îmbogățită cu treptele mobile VI și III din acompaniamentul în caracter de vals (*Ex. 1*).

Exemplul 1. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, TP.

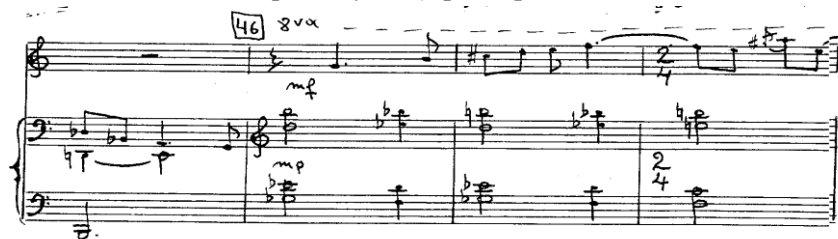
Allegretto $\frac{3}{4}$ mf

Puntea continuă discursul început de TP. Acest compartiment se divizează în două secțiuni contrastante, fiecare având câte nouă măsuri. Secțiunea *a* se bazează pe elementele de suspin din tema principală, transferate în octava a doua. Partida pianului își păstrează factura compusă din acordurile mărite și micșorate. În secțiunea *b* (m.22) acompaniamentul suportă modificări ritmice, mișcarea se produce prin pătrimi în acorduri de cvarte și cvinte (perfecte, mărite și micșorate). În partida flautului persistă intonațiile de suspin.

Tema grupului secundar (TS, m.32, ex.2) este expusă în mare parte în partida pianului îndeplinind astfel și rolul unui interludiu (m.33–45), relevând unele desene ritmice și melodice noi. Acest compartiment realizează un contrast dinamic cu *puntea*, fiind sonorizat în nuanță de *piano*. Discursul capătă un caracter liniștit și vioi pornind din registrul mediu și finalizându-se în cel acut, la care se ajunge prin mișcări cromatice. Din punct de vedere polifonic, compozitorul utilizează diverse procedee de contrapunct contrastant și imitativ. În interiorul temei are loc expunerea și dezvoltarea unui

motiv de proveniență folclorică în vocea superioară, susținut de un contrapunct lin în vocea mediană și de acompaniament format din doimi și pătrimi în bas. Ulterior tema expusă în vocea superioară din partida pianului este preluată de flaut pe nuanță *mf*, astfel generându-se o imitație timbrală.

Exemplul 2. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, TS



Tema concluziei contrastează cu temele anterioare prin caracterul tensionat, linia melodică fiind intensificată, întrucât se evoluează *crescendo* până la *ff* cu alternarea măsurilor binară 2/4 și ternară 3/4 și cu expunerea desenelor ritmice noi în ambele partide instrumentale.

Tratarea este mai extinsă după dimensiuni față de celelalte compartimente ale formei, datorită episodului și dezvoltării temelor expuse anterior. Episodul (m.73, *Meno mosso*) este constituit din două secțiuni contrastante (*d* și *e*). Compozitorul utilizează în acest compartiment procedee metro-ritmice noi prin îmbinarea măsurilor (5/8; 3/8; 2/8; 4/8; 2/4), care denotă pronunțate influențe ale muzicii folclorice. Secțiunea *d* este expusă în partida pianului și se deosebește printr-un caracter glumeț, dansant. În linia melodică a basului persistă permanent secunda *fis-g*. Secțiunea *e* este expusă într-o factură polifonică contrastantă. Tema cu caracter improvizatoric realizată în partida flautului în registrul acut (Ex.3), are o linie melodică capricioasă datorită cromatizării intense și mișcării melodice ascendente și descendente active constituite din 16-mi și 32-mi care contrastează cu o altă linie melodică formată din optimi și pătrimi expusă în mâna dreaptă a pianului.

Exemplul 3. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, episodul din Tratare, secțiunea *e*.



În tratare compozitorul recurge la tehnica de dezvoltare polifonică, îmbinând-o cu dezvoltarea tonală. TP (*a tempo*) începe de la sunetul *e* sub indicația dinamică *mp* fiind expusă în partida flautului. Imediat tema este preluată în *stretto* în toate cele trei voci din partida pianului, revenind ulterior la flaut în registrul acut, formându-se astfel un canon infinit simetric la trei voci. În m.99 observăm la flaut aceeași temă în inversare după care va urma un nou val de dezvoltare (m.102), de data aceasta pornind de la sunetul *fis*, formându-se și aici un canon infinit la trei voci. Ulterior, TP se execută în mâna dreaptă a pianului, în scurt timp fiind preluată imitativ cu modificări de flaut. În m.126 deslușim contururile TS expuse în partida flautului dublată la o cvintă superioară și la o cvartă inferioară de pian. Tema își păstrează caracterul liniștit, asigurat în mare măsură de acompaniamentul format din cvinte paralele descendente în mișcare cromatică din mâna stângă a pianului. Apoi (m.130) liniile celor două instrumente se mișcă în direcții opuse, conturând același desen melodic. Intonații din tema concluziei îmbinate cu elemente din episod (la flaut) și din TP (în partida pianului) se fac observate în ultima fază a tratării care începe din măsura 137.

Repriza (m.170) readuce TP și puntea care sună fără schimbări esențiale la nuanța de piano. TS și concluzia sunt reluate la o înălțime de cvartă ascendentă în comparație cu expoziția. Și dacă în expoziție baza armonică a TS o constituia cvinta micșorată *fis-c*, în repriză aceasta este înlocuită cu cvinta perfectă *b-f*. O mică coda (m.240) bazată pe conținuturile tematice din episod încheie discursul primei părți a Sonatei aducându-l totodată la o culminație dinamică și finalizând expunerea la nuanța *fff*.

După analiza discursului muzical din prima parte a ciclului observăm că S. Buzilă utilizează aici forma și modalitățile de expunere ale materialului muzical proprii sonatei clasice îmbinându-le măiestrit cu diverse procedee polifonice (imitații, *stretto*, inversare, contrapunct contrastant etc.), proces ce se va desfășura pe parcursul întregului ciclu. Abundența episoadelor polifonice ne permite să apreciem acest *Allegretto* ca formă polifonică mare⁷.

2. *Passacaglia*.

Partea a II-a reprezintă centrul liric al *Sonatei*. Autorul utilizează aici forma polifonică de variațiuni pe basso ostinato de tip *passacaglia* cu mai multe contrasubiecte păstrate (*Fig.1*).

Figura 1. Schema variațiunilor

Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
<u>a</u>	<u>a</u> <u>b</u>	<u>a</u> <u>b</u> <u>c</u>	<u>a</u> <u>b</u> <u>c</u> <u>d</u>	<u>canon</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>e</u>	<u>a Direct</u> <u>pian +</u> <u>a</u> <u>Recurent</u> <u>flaut</u> <u>f</u>	<u>a Direct și</u> <u>a Inversat</u> <u>triplat</u>	<u>canon</u> <u>la 2 voci</u> <u>a lărgit g</u>	<u>canon</u> <u>la 3 voci</u> <u>pe baza</u> <u>cp c</u>	<u>a flaut+</u> <u>aR pian</u>

Tema muzicală (*a*), pe baza căreia se desfășoară cele nouă variațiuni, cuprinde opt măsuri având o construcție periodică și fiind expusă în partida pianului în cheia bas la nuanța dinamică *p*. În această temă, precum și în toată desfășurarea ei ulterioară se simte influența puternică a stilului lui D. Șostakovici. Totodată, desenul ritmic din primele două măsuri pare să fie preluat direct din tema renumitei *Passacaglia* de G.F. Händel (Ex. 4).

Exemplul 4. S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian*, p.II, tema.

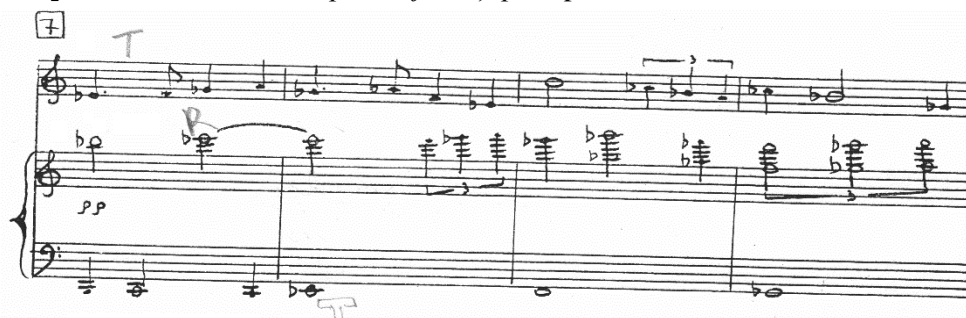


În prima variațiune tema este însoțită de un contrapunct (*b*) expus tot în cheia bas bazat pe intervale de terțe, sexte mici și mari, cvarte și cvinte perfecte. Începând cu variațiunea a doua, discursului muzical se alătură și flautul, cu un nou contrapunct melodic (*c*). În variațiunea a treia, contrapunctul *c* este preluat de pian, iar în vocea superioară (interpretată de flaut) este expusă o nouă linie melodică (*d*), care completează întregul ce îmbină patru linii absolut individuale, evidențiindu-se o polifonie contrastantă politematică. În primele trei variațiuni tema era expusă în registrul grav în partida pianului, iar în variațiunea a patra pentru prima dată ea își schimbă registrul, fiind redată în cheia sol, de asemenea, la pian și imitată, după o măsură, și în partida flautului, formându-se astfel un canon la două voci însoțit de un contrapunct melodic nou (*e*). Variațiunea a cincea readuce tema în registrul grav, însă de data aceasta ea este dublată în octave, grație cărora sonoritatea capătă amploare. În interiorul acestei variațiuni descoperim și o nouă variantă a temei, și anume recurența, ce sună în partida flautului concomitent cu varianta inițială sonorizată de pian. Pianul intonează și un nou contrapunct melodic (*f*). În variațiunea a șasea rolul de solo îl joacă pianul. Observăm din primele două măsuri că tema se

⁷ Termen propus de V. Protopopov care definește forma de planul doi ce apare prin "incrustarea" episoadelor contrapunctice în schema unei forme omofonice (rondo, sonată, tripartită etc.). Teoria formei polifonice mari este expusă în [3, p.362–370].

triplează și este expusă în factură acordică, iar în mâna dreaptă sună o altă variantă a ei, de data aceasta în oglindă, formând o îmbinare între registrele extreme ale instrumentului. Spre deosebire de variațiunile precedente, variațiunea a șaptea conține 16 măsuri deoarece tema sună în augmentare, până la doimi cu punct, fiind expusă într-un canon la două voci, intonat în partida pianului. Urmărim pe parcursul ei o diversitate mai mare a nuanțelor dinamice și un contrapunct melodic nou (*g*) ce apare în partida flautului. Variațiunea a opta realizează un canon la trei voci, care se bazează pe contrapunctul melodic (*c*) din variațiunea a doua. În variațiunea a noua tema migrează în partida flautului, la pian fiind reprodusă varianta ei în recurență astfel formându-se o îmbinare timbrală derivată bazată pe principiul contrapunctului dublu în comparație cu variațiunea a cincea. Totodată la bas sună varianta augmentată și ritmic uniformizată a temei expusă în note întregi. Astfel constatăm prezența aici a unui *stretto* complex pe trei voci în care sunt antrenate trei variante diferite ale temei (Ex.5).

Exemplul 5. S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian p.II.



Încheie partea II o mică codă (var.IX) formată din nouă măsuri, în care autorul reia contrapunctul melodic (*b*) din variațiunea a doua în variantă augmentată de la doimi cu punct, până la note întregi susținut de două contrapuncte melodice în durate mari expuse la pian diminuându-se treptat nuanța dinamică care ajunge la trei de piano, astfel creându-se impresia de dizolvare a sonorității.

În urma analizei părții a doua a ciclului menționăm că autorul a utilizat aici numeroase procedee polifonice. Fiecare variațiune este individualizată prin structură și tratare contrapunctică diferită. Atât conținutul ideatic al temei, construcția ei, cât și procedeele de dezvoltare contrapunctică folosite de S. Buzilă denotă o influență puternică a universului sonor din epoca barocului și evocă sobrietatea și măreția *passacaglia*-lor händeliene.

3. Finalul — sinteza ce încoronează ciclul.

Partea a III-a încheie Sonata într-o notă de dinamism. Compozitorul utilizează aici forma de rondo, caracteristică finalurilor clasice de sonată, îmbinând-o cu principiile de tratare polifonică.

A B A₁ B₁ A₂ Cadența C B₂ A₃ Coda

Refrenul (*A*), expus în formă bipartită simplă (*abac*) în tonalitatea C-dur, are un caracter vioi în timp ce episoadele (*B*, *B*₁, *C*) contrastează printr-o atmosferă mai lirică și printr-un tempo relativ mai lent. Materialul tematic al refrenului readuce elementele temei principale din prima parte a sonatei, creând astfel un arc ce conferă unitate întregului edificiu sonor al ciclului. Pe tot parcursul refrenului predomină expunerea imitativă îmbinată cu contrapunctul politematic prin suprapunerea canonului la două voci cu diverse contrapuncte contrastante (Ex.6).

Exemplul 6. S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.III, refrenul.



Începând cu alternarea măsurilor de 4/4 cu 5/4 (m.38, *dolce*), debutează primul episod al formei de rondo *B* (Ex.7), contrastând cu refrenul prin caracterul său lirico-meditativ. În interiorul episodului observăm trei linii individualizate, evidențiindu-se o polifonie a straturilor. Stratul superior (interpretat de flaut) este puternic cromatizat, bazându-se pe formule melodice ascendente și descendente constituite din optimi, șaisprezecimi, etc. Ele contrastează cu stratul median expus în mâna dreaptă a pianului în care predomină o textură melodică largă având o formulă ritmică simplă (doimi și pătrimi). Stratul inferior este completat de doimile realizate în mâna stânga a pianului care imprimă episodului o sonoritate mai liniștită. Forma acestui episod de asemenea este una bipartită simplă, având însă o altă construcție decât cea din refren, prima perioadă fiind împărțită în două propoziții (d_1 și d_2 a câte 4 măsuri, cea de-a doua fiind repetarea primei cu o secundă mare mai sus), iar a doua constituind o perioadă-propoziție (e , 7 măsuri).

Exemplul 7. S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian*, p.III, episodul *B*, propoziția *a*.

Expunerea refrenului, deși într-o altă tonalitate (E-dur) și într-o variantă prescurtată (doar prima perioadă din forma bipartită), este foarte apropiată de cea originară — canon la două voci cu contrapunct contrastant, prezentând, de fapt, o îmbinare derivată a contrapunctului dublu la octavă, prima trasare a refrenului (a) constituind îmbinarea inițială. În episodul B_1 atmosfera generală devine calmă, în unele momente chiar lirică, întrucât se evoluează de la *pp* prin *crescendo* către *f*, măsura de 5/4 alternează cu măsura de 4/4 în a doua perioadă a formei bipartite. Autorul readuce elementele materialului tematic al episodului *B*, însă cu unele modificări: linia melodică a stratului median (fiind interpretată de mâna dreaptă a pianului) se schimbă cu locul cu melodia din stratul superior (expusă la flaut). Ambele sună cu o secundă mare mai sus în comparație cu episodul *B*. Acordurile din stratul inferior al pianului de asemenea își schimbă înălțimea, fiind reluate cu o septimă mică mai jos. Astfel, putem constata utilizarea tehnicii contrapunctului triplu, episodul *B* constituind îmbinarea inițială, iar B_1 cea derivată. În plus menționăm și prezența inversării deoarece cele două propoziții din prima perioadă sunt inversate cu locul (d_1 și d_2). Refrenul (A_2) este reluat cu anumite modificări: tema (în G-dur) este expusă în canon la vocea inferioară a pianului și la flaut, iar contrapunctul contrastant, de această dată unul nou față de refrenele precedente, sună în stratul median al facturii. După șapte măsuri observăm că cele două instrumente intră parcă într-o competiție imitativă, *proposta* fiind expusă la flaut, iar *risposta* — în mâna dreaptă a pianului.

În compartimentul *Cadenza*, flautistului i se oferă posibilitatea de a demonstra mînuirea competentă a sunetului. Din punct de vedere al tehnicilor de interpretare, aici sunt aplicate pasaje ascendente și descendente cu sunete cromatice. Materialul melodic este expus în durate mici (32-mi, 16-mi, triolete) cu triluri care imprimă acestei muzici un caracter dinamic, jucăuș. În ultimele măsuri ale cadenței, partida flautului este susținută și de pian. Discursul muzical al cadenței se încheie pe o culminație dinamică și finalizează cu remarcă *con tutta forza* în ambele partide.

Episodul *C* (*meno mosso*) în comparație cu compartimentele precedente, denotă o factură mai simplificată. Caracterul liric, cantabil creează imaginea cântecului de leagăn și chiar din prima măsură acest caracter este redat printr-un desen melodic cu repetarea primei celule în care apogiaturile expuse

în partida flautului acompaniate de *basso ostinato* dezvăluie simplitatea și, totodată, profunzimea caracteristice folclorului (Ex.8).

Exemplul 8. S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p.III, episodul C.



Sub indicația *Maestoso* începe ultima repriză a episodului *B*. Spre deosebire de *B* și *B₁* episodul *B₂* este mai mic ca dimensiuni (8 măsuri față de 14), cele trei straturi sonore fiind reduse la două: linia melodică a flautului amplificată de factura acordică la mâna dreaptă a pianului și varianta inversată a acesteia care sună concomitent la mâna stângă imprimând muzicii un caracter solemn.

Refrenul final revine în plină forță reluând toate secțiunile formei bipartite din primul refren, având un caracter expresiv, conferit de apariția sunetelor acute ornamentate cu triluri efectuate de flaut și structurile ritmice bazate pe șaisprezecimi, optimi și pătrimi în ambele partide.

Coda, deși aduce un anumit contrast, sub aspect tematic "corespundează" cu conținuturile melodice temei principale din p.I și ale temei refrenului din final.

Observăm că în partea finală S. Buzilă sintetizează temele și mijloacele de expresie din părțile anterioare: elementele melodice ale temei principale din prima parte a ciclului formează un arc tematic cu tema refrenului, îmbinarea procedeelelor polifonice cu forma și conținutul tematic caracteristice genurilor omofone. Structura acestui final denotă și unele trăsături ale formei de sonată (în care *A* este TP, iar *B* — TS) cu repetarea variată a expoziției (*A₁* și *B₁*), cu episod (*C*) în tratare (*A₂*) și repriză inversată (*B₂* *A₃*). Totuși, din motivul predominării tipului de expunere expozițională în toate compartimentele, absența elaborării motivice și a dezvoltării variaționale înclinăm spre aprecierea formei ca rondo. Totodată, expunerea canonică a refrenului și utilizarea tehnicilor de dezvoltare polifonică ne permit să relevăm aici trăsăturile unei forme polifonice mari.

Concluzii. Deși este o lucrare timpurie, *Sonata pentru flaut și pian* conține aceleași procedee, tehnici, mijloace de expresivitate etc. ce conturează mai multe trăsături stilistice ce vor deveni specifice manierei compozitorului Serafim Buzilă din perioada matură. Ne referim în special la varietatea modalităților de expunere și dezvoltare a materialului la care recurge autorul, printre acestea prioritate având procedeele polifonice, dar și sonoritățile pitorești, efectele timbrale proaspete, armoniile originale — toate împreună imprimând lucrării o melodicitate vie, un caracter energic și o expresivitate profundă. Generalizând cele expuse anterior, menționăm că în *Sonata pentru flaut și pian*, compozitorul a meșteșugărit cu iscusință conjugarea elementelor folclorice cu tehnicile vechi și noi de compoziție, reușind să exprime imagini muzicale pregnante în toate cele trei părți ale ciclului. Prezența unor forme polifonice mari în părțile extreme ale ciclului și a variațiunilor polifonice de tipul *passacagli*-ei în cea mediană, abundența procedeelelor și tehnicilor contrapunctice nu doar în compartimentele dezvoltatoare ci și în cele expositive justifică pe deplin aprecierea dată *Sonatei* de cunoscutul compozitor Marc Kopytman (profesorul de contrapunct al lui S. Buzilă), care a numit această lucrare "manual de polifonie". *Sonata pentru flaut și pian* de S. Buzilă poate servi drept argument ce confirmă observația compozitorului și teoreticianului rus Serghei Taneev care, încă în anul 1909, scria: „Pentru muzica contemporană, armonia căreia pierde treptat legăturile tonale, trebuie să fie deosebit de valoroasă forța legăturii propriie formelor contrapunctice. Muzica contemporană este predominant contrapunctică” [3, p.10]. În concluzie, extrapolând termenul de **formă polifonică mare** (lansat de V. Protopopov) asupra

formelor ciclice, propunem aprecierea *Sonatei pentru flaut și pian* de S. Buzilă ca **ciclu sonato-polifonic** care apare prin sinteza ciclului de sonată cu cel polifonic.

Referințe bibliografice

1. ȚIRCUNOVA, S. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p.88–94.
2. Citat preluat din *Autobiografia* lui S. Buzilă, manuscrisul căreia ne-a fost oferit cu bunăvoință de soția compozitorului.
3. ПРОТОПОПОВ, В. *Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века*. Москва: Музыка, 1985. (История полифонии; вып.3/ под общ. ред. Т.Н. Ливановой).
4. ТАНЕЕВ, С. *Подвижной контрапункт письма*. Москва: Музыкальное государственное издательство, 1959.

MUZICA CORALĂ ȘI VOCALĂ**MIJLOACE DE EXPRESIVITATE COMPONISTICE ȘI INTERPRETATIVE
ÎN SUITA CORALĂ CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ DE T. ZGUREANU****MEANS OF COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE EXPRESSION IN THE
CHORAL SUITE CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ BY T. ZGUREANU****MIHAI MIHALAȘ,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.087.68(478)**784.087.68:781.68**

Suita „Cine n-are dor de luncă” este una dintre cele mai reprezentative și, totodată, accesibile creații corale de inspirație folclorică din palmaresul lui Teodor Zgureanu. Mesajul textului poetic al suitei este plin de umor care se reflectă și în conținutul muzicii. Suita cuprinde trei miniaturi contrastante și se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă care conține expunerea omofon-armonică îmbinată cu monodia acompaniată și câteva elemente de polifonie imitativă. Muzica suitei este plină de dispoziție bună și optimism pe care compozitorul le redă prin diferite inflexiuni, desene ritmice unice precum și teme muzicale cu un caracter jucăuș. Executarea și audierea acestei suite corale creează de fiecare dată o dispoziție bună printr-o desfășurare bine ordonată a ideilor poetice, formei și materialului muzical. Autorul a evidențiat și analizat o serie de particularități tehnice și mijloace de expresivitate ce pot fi aplicate în procesul de interpretare a ciclului „Cine n-are dor de luncă”, atât la repetiții cât și în timpul evoluării scenice.

Cuvinte-cheie: *miniatură corală, suită corală, T. Zgureanu, artă de interpretare corală, sursă folclorică, imitație polifonică, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice*

The suite “Cine n-are dor de lunca” is one of the most representative and, at the same time accessible, choir creations of folkloric inspiration from the record of Teodor Zgureanu. The poetic text message of the suite is humorous and it is fully reflected in the music content. The suite includes three contrasting miniatures. The work is noticeable for its rather varied choral writing that contains the homophone-harmonic exposition combined with the accompanying monody and some elements of contrasting miniatures. The work is remarked by a rather diverse imitative polyphony. The suite’s music is full of mood and optimism that the composer shows through various inflections, unique rhythmic drawings as well as musical themes with a playful character. Executing and hearing this choral suite always creates a good mood through a well-ordered development of poetic ideas, form, and musical material. The author highlighted and analyzed a number of technological peculiarities and means of expression of the cycle “Cine n-are dor de luncă” that can be and applied both in the process of rehearsals and during the stage performance.

Keywords: *choral miniature, choral suite, T. Zgureanu, choral interpretation, folklore source, polyphonic imitation, means of expression, technical means*

Introducere. 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. Cercetătoarea Galina Cocearova afirmă, că în sec. XX „muzica devine acel mediu ambiant în care își găsește reflectarea timpul istoric..., când trecutul devine un element al prezentului. Una din căile ce permit realizarea unei asemenea polidirecționări a timpului muzical istoric comprimat într-o operă muzicală a constituit-o atracția compozitorilor față de folclor” [1]. Astfel, distingem câțiva dintre compozitorii de muzică corală care s-au adresat folclorului în crearea operelor sale, cum ar fi: Șt. Neaga, V. Zagorschi, Z. Tcaci, G. Strezev, I. Macovei, T. Zgureanu ș.a.

1. Suita corală Cine n-are dor de luncă — particularități structurale. Creațiile pentru cor semnate de Teodor Zgureanu reprezintă o pagină importantă în muzica corală a Republicii Moldova.

„Bogată și variată, creația lui T. Zgureanu s-a făcut remarcată în trei sfere de activitate: concertistică, dirijorală și pedagogică. Fiecare domeniu în parte și toate împreună reflectă evoluția creatoare a acestei personalități...” [2] consemnează Tatiana Muzică, enumerând realizările acestui compozitor. Prin tot ce a scris 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. Compozitorul reușește, prin ideile sale componistice, să redea pe deplin sensul textelor poetice la un înalt nivel de exprimare. Miniaturile corale ale lui T. Zgureanu sunt variate ca idei și tematici pe care le abordează și bogate prin multitudinea de mijloace de expresivitate utilizate pentru redarea lor.

Una dintre lucrările de inspirație folclorică care face parte din palmaresul creației lui T. Zgureanu este suita corală *Cine n-are dor de luncă*. Această suită cuprinde trei miniaturi: *Cine n-are dor de luncă*; *Vino, neică-n bătătură*; și *Asta-i fata cea micuță*.

Tonalitatea generală a întregii suite este G-dur. Pe parcursul creației întâlnim diferite inflexiuni și alterații, însă toate sunt de scurtă durată. Prima și a treia miniatură încep cu trisonul tonalității de bază bine determinat și se finalizează cu aceeași consonantă, doar miniatura din partea mediană începe în G-dur și se încheie în tonalitatea e-moll.

Textul folcloric al primei miniaturi este foarte laconic:

*Cine n-are dor pe luncă,
N-o ști luna când se culcă,
Nici noaptea cât e de lungă.*

Acest fapt însă nu-l împiedică pe T. Zgureanu să compună o miniatură într-o formă bipartită simplă cu o introducere de opt măsuri, care are rol de prolog pentru întreaga suită și este scrisă în stil de vocaliză acompaniată. Diapazonul vocal al introducerii este situat în registrul mediu, fiind comod pentru toate vocile. Vocaliza este atribuită vocii superioare, în timp ce celelalte partide îndeplinesc rolul de acompaniament.

Partea *a* este compusă din două enunțuri a câte patru măsuri, cu textul primului vers *Cine n-are dor pe luncă*, pe care compozitorul îl folosește atât pentru prima frază muzicală cât și pentru a doua. Partea *b* la fel, îmbină două unități sintactice a câte patru măsuri, însă, spre deosebire de prima parte, fiecare frază folosește câte un vers unic. Textul literar este împărțit nu doar pe fraze muzicale ci și pe partide vocale, — astfel, în prima propoziție cuvântul este purtat de vocea superioară — soprano, în următoarea, de vocea mediană — tenorul, în a treia propoziție de ambele voci de mijloc — alto și tenor, iar în ultima de vocea inferioară — de bas. Deci, remarcăm o frazare generală în descendență din punct de vedere al ambitusului vocal, ce pornește de la vocea superioară tranzitând vocile de mijloc și finalizând în registrul grav.

O altă componentă a frazării o constituie melodicitatea temelor muzicale prezente în această miniatură. În general, această piesă poate fi clasificată ca un cântec cu acompaniament, unde vocile de susținere demonstrează o factură omofon-armonică, în timp ce cele care redau textul folcloric denotă procedee melodico-ritmice destul de interesante. Ritmurile folosite în linia melodică sunt constituite din pătrimi și optimi, combinații de pătrimi cu punct și optimi cu punct, șaisprezecimi structurate aparte sau împreună cu alte durate ritmice. Pe lângă ritmica diversă compozitorul folosește și ornamentarea, în special cu *mordenți* (diatonici și cromatici), precum și o *fermata* în fraza a doua în vocea tenorului care rămâne singur în interpretare, pentru un moment de scurtă durată. Spre deosebire de expresivitatea vocilor care expun melodia, acompaniamentul este unul destul de sumar, fiind scos în evidență doar planul armonic, ritmul rămânând unul static, iar melodica ne-expresivă. Aceasta permite o evidențiere a frazelor muzicale ce redau textul literar, acompaniamentul îndeplinind rolul unui fundal. Limbajul armonic este unul deosebit, anume prin sonoritățile acordurilor folosite de compozitor.

a		b	
a	a ¹	b	b ¹
T – T _{6/4} – S _{6/4} – II _b – D	T – S – II _b – D	VII _b – III _b – T – D – D ₇	S ⁷ – T – D _{4/3} – T
G – C – As – D	G – C – As – D	F – B – G – D – D ⁷	C ⁷ – G – D – G

Prologul este scris în măsura de 4/4, în timp ce restul miniaturii este la 6/8, măsură ce rămâne neschimbată până la sfârșitul acestei prime piese din ciclu și care îi conferă un caracter dansant, pozitiv și vioi. Tempoul acestui tablou muzical este *Andante* cu remarca *molto cantabile*, ceea ce ne confirmă

acel caracter liric și senin al miniaturii *Cine n-are dor de luncă*. *Andante* este un tempo din categoria medie și se definește ca o mișcare negrăbită, în pas liniștit, dar nu întins. Remarca *molto cantabile*, în cazul de față s-ar atribui anume vocilor melodice, care sunt scrise în durate mai mici comparativ cu acompaniamentul și care necesită o atenție sporită în timpul interpretării anume la aspectul cantabilitate, căci ritmurile temelor muzicale în această miniatură tind către un caracter puțin izbit și marcat. Din acest considerent, ținem să menționăm că una din problemele care s-ar putea ivi în procesul interpretativ ar fi incapacitatea de a oferi cantabilitate partidelor ce conduc melodia. Un indiciu pentru a obține o frază cantabilă ar fi folosirea procedurii de articulare *legato* pe alocuri și stăpânirea tempoului prin stagnare pentru a elimina o posibilă agitare.

2. Aspecte ale interpretării corale. Din experiența pregătirii interpretării acestei miniaturi corale identificăm o problemă legată de asigurarea cursivității tuturor frazelor piesei muzicale. După cum s-a relatat anterior, textul folcloric este împărțit tuturor partidelor corale care îl vocalizează pe rând, deci ideea este de a identifica un mijloc prin care toate aceste fraze melodice să treacă firesc, neobservat și fluid din una în alta. Metoda de obținere a rezultatului mult dorit diferă de la caz la caz. Este necesar ca din start să fie stabilită dinamica potrivită pentru melodie și pentru fundalul de susținere. Deși în această miniatură este indicată de compozitor doar nuanța de *mf* și doar o singură dată, — totuși, un lucru este cert, că planul dinamic trebuie creat în dependență de locul aflării liniei melodice, pentru a o scoate în evidență. Un mijloc tehnic care ar ajuta la obținerea unei fluidități între fraze este omogenitatea. Aceasta trebuie să se manifeste mai cu seamă în timpul trecerii melodiei de la o voce spre altă partidă vocală, dintr-un registru spre altul, — cu alte cuvinte, este necesar de a uniformiza maximal timbrurile vocilor.

A doua piesă din suită este intitulată *Vino, neică-n bățătură* și este scrisă pe următorul text:

*Foaie verde de mălură
vino, neică-n bățătură,
Să nu te simtă vecinii
nici să nu te latre câinii.
Și iar verde de mălură,
vino, neică și-mi dă gură
Că sunt mândru călătoru
și tot mă topește doru.*

Această miniatură este compusă în formă bipartită simplă cu o introducere de șase măsuri care se repetă sub formă de interludiu sau punte între părțile principale ale piesei.

Compartimentul *a* este format din 16 măsuri structurate în două propoziții a câte două fraze. Fraza se constituie din patru măsuri și folosește textul a două versuri, acesta se repetă și în fraza următoare, astfel rezultă că în fiecare propoziție muzicală textul este redat de două ori consecutiv. Ni se pare interesant că compozitorul folosește un procedeu de repartizare a textului în diferite partide, la fel ca în prima miniatură din această suită corală. În primul compartiment al formei cuvântul este redat de vocea superioară (prima frază), apoi trece la vocea alto (în a doua structură sintactică). La fel se întâmplă și în propoziția a doua a aceluiași compartiment *a*. Și tehnica de acompaniament este asemănătoare cu cea folosită în prima piesă din suită: în timp ce o partidă vocală redă textul poetic, celelalte voci o susțin cu acorduri separate uniformizate ritmic. În partea *b* procedeul de acompaniere a melodiei diferă de cel din prima parte. În prima propoziție melodia este purtată succesiv de vocile tenor și bas, în timp ce partida sopranelor nu mai acompaniază, ci este o variație a melodiei de bază care se mișcă în paralel la interval de o pătrime de timp. În frazele ulterioare, vocile soprano și alto îndeplinesc funcția de susținere, însă pe sfârșitul frazei se contopesc într-un unison general la două octave și, astfel încheagă imitațiile polifonice ivite pe parcursul propozițiilor. Interpretarea acestui unison prezintă anumite dificultăți la capitolul intonație, pe motiv că vocile se unesc subit, neașteptat și rapid. Din punct de vedere al ambitusului vocal remarcăm o descendență a melodiei pe plan general, adică melodia începe în octava a II-a în vocea soprano, trece prin vocile de mijloc și finalizează în octava mică în vocea bas. Melodia este cantabilă și se formează din două pasaje contrastante ca direcție, unul ascendent și unul descendent pentru prima propoziție, iar pentru cea de-a doua structura liniei melodice fiind în oglindă, mai întâi

descendent apoi ascendent, toate acestea în ambitusul unei septime. Linia melodică în general este lină și cuprinde o singură săritură la o septimă, aceasta fiind amplasată în vocea *alto*-ului.

Tempoul acestei piese corale nu este indicat, deci ar fi logic ca acesta să rămână neschimbat față de tempoul primei miniaturi. Însă din măsura de 5/8 combinată cu ritmul mărunț format din optimi și șaisprezecimi obținem o mișcare mai rapidă comparativ cu piesa *Cine n-are dor de luncă*. Iar dacă privim spre tempoul ultimei miniaturi care este *Allegretto, Giocosu*, atunci putem înțelege că compozitorul își dorește o accelerare generală treptată, — astfel, am putea intui că mișcarea acestei părți mediane trebuie să fie una intermediară în raport cu celelalte părți ale suitei.

Factura miniaturii *Vino, neică-n bățatură* este preponderent acordică, cu excepția introducerii, interludiului și a unor măsuri din partea secundă unde este prezentă imitarea polifonică. Acordurile conțin diferite intervale, cel mai mic fiind secunda mică, pe alocuri creându-se disonanțe, în special prin utilizarea acordului de septimă al tonicii G-dur în diferite răsturnări.

Planul dinamic nu diferă considerabil în interiorul lucrării, în partitură fiind indicate doar nuanțele de *f* pentru primele fraze din fiecare compartiment și de *mf* pentru frazele secundare sau pentru cele care repetă textul literar. Însă anume planul dinamic ar putea cauza anumite dificultăți în cadrul pregătirii acestei piese pentru interpretare, atât sub aspect general cât și în particular pentru fiecare frază muzicală. Spre exemplu, lucrarea începe cu tema la vocea superioară, iar mai apoi trece la o voce de mijloc, schimbându-se și registrul în care sună această melodie. Deci, ar fi de dorit ca dinamica întregii facturi sonore să decurgă nemijlocit din faptul unde se poziționează fraza melodică și ce voce o conduce, acesta constituind punctul de pornire în jurul căruia să fie construite toate modificările intensității de sunet.

Din punct de vedere al ritmului, în această lucrare acompaniamentul reprezintă un punct de sprijin deoarece fiind constituit din optimi care mențin pulsul piesei, anume el asigură pulsația permanentă și constantă fără devieri de tempo. Pulsul este unul dintre cele mai importante momente pentru măsuri asimetrice precum 5/8, aceasta necesitând un impuls de pornire clar și o ulterioară stabilitate în mișcare.

Ultima piesă din suita corală pe care o analizăm se intitulează *Asta-i fata cea micuță*.

Textul folcloric al acestei miniaturi este:

*Cât îi fata de micuță
Se suie pe opincuță
Și te ia de după cap
Și te țucă cu mult drag
Măderanu-i sat micuț
Toată fata-i cu drăguț
Ba cu unu, ba cu doi
C-așa-i fata pe la noi.*

Miniatura este scrisă în formă strofică, cu o introducere de două măsuri care se repetă de două ori, și o codă de patru măsuri, astfel rezultă că și începutul și sfârșitul piesei curente numără câte patru măsuri. Strofa cuprinde opt măsuri, la fel ca și refrenul.

Este de menționat că forma acestei lucrări este strofică în care compartimentul *a* repetă materialul muzical de două ori, dar cu text diferit, cuprinzând primele patru versuri, moment ce îl observăm și în partea *b* unde propoziția melodică la fel se repetă de două ori, cu text diferit. În rezultat, obținem un număr de 4+16+16+4 măsuri.

Pentru compartimentul *a* al piesei *Asta-i fata cea micuță*, compozitorul a ales să folosească același procedeu de repartizare a textului folcloric și a melodiei ca în prima miniatură din suita *Cine n-are dor de luncă*. În prima frază textul folcloric este încredințat vocii superioare, iar în cea de-a doua structură sintactică, vocii inferioare, vocile mediane având doar funcția de susținere într-un ritm sincopat. Compartimentul *b* îndeplinește rolul de refren, cel puțin așa reiese din structura în care este

organizat. În această parte factura este omofon-armonică, textul fiind prezent în fiecare partidă. În urma analizei formei acestei ultime miniaturi am putea deduce că piesa curentă îndeplinește funcția de totalizare și încheiere a întregii suite, atât pe plan melodic, cât și tonal, compozitorul folosind în codă doar trisonul G-dur, repetându-l încontinuu pe durata tuturor celor patru măsuri, creând senzația de stabilitate și confirmare a tonicii.

Această ultimă miniatură a suitei corale *Cine n-are dor de luncă* este scrisă într-un tempo *Allegretto, Giocosu*, care ar însemna mai degrabă definirea caracterului creației decât viteza mișcării. Determinativele vesel și jucăuș definesc dispoziția acestui final de suită. În compartimentul *b* avem indicațiile *Meno mosu, poco a poco Accelerando*, adică începutul părții este conceput într-o mișcare ceva mai lentă decât tempoul indicat anterior, iar pe parcursul refrenului pasul accelerează. Aici ar trebui să menționăm că în practica interpretativă această accelerare trebuie repartizată pentru întreg refrenul, ținând cont de repriza acestuia, adică această mărire treptată a tempoului nu trebuie realizată doar în primele opt măsuri, ci pe durata a 16 măsuri, așa încât să ajungem la o viteză doar puțin mai mare decât cea indicată la începutul miniaturii. Aceste observații le deducem din forma primei volte a refrenului, care este constituită dintr-un acord pe durata de pătrime care se trage din măsura precedentă, deci nu avem o oprire pe silabă tare, după care este indicată o respirație generală și o strigătură pe silaba *Hei* ce urmează imediat pe următoarea pătrime. Deci, ar fi logic să credem că această strigătură înainte de repetarea materialului refrenului vine ca un avânt pentru continuarea mișcării și acelei accelerări continue, și ar fi banal și lipsit de sens de a începe iarăși într-un tempo *Meno mosu* pentru a accelera din nou. Confirmarea acestei abordări o găsim în volta a doua, unde discursul se oprește pe un acord de durata unei doimi indicată chiar pe timpul tare al acestei măsuri. Referitor la tempoul propriu-zis, nu avem indicat un metronom concret, dar îl putem deduce din caracterul lucrării și după numărul de cuvinte. În opinia noastră, acesta necesită să fie destul de vioi, pentru a imprima o ușurință mișcării, dar nu prea grăbit, pentru a reda clar textul literar și pentru ca acesta din urmă să ajungă la urechile ascultătorului.

În cât privește planul dinamic al miniaturii *Asta-i fata cea micuță*, acesta îl putem stabili reieșind din caracterul lucrării și din direcția melodică. Deși avem indicată nuanța de *f* pentru strofă și pentru refren, oricum dinamica rămâne a fi creată după concepția dirijorului. Dorim să credem că cel mai probabil, nuanța dinamică ar trebui să crească și să culmineze spre sfârșitul creației în codă, și anume pe penultimul acord, în care vocea superioară atinge cea mai mare înălțime sonoră de pe întreaga suită, care, de altfel stă pe o *fermata*, de la care coboară pe un *glissando* spre acordul final de tonică.

Este interesant, că deși compozitorul a folosit un text folcloric pentru această suită corală, el a utilizat un limbaj componistic modern pentru aceste versuri simple, astfel actualizându-le conform timpului. Eleonora Florea spune că „folclorul, care cândva era unica formă de expresie artistică a poporului a suferit schimbări radicale în ce privește actualitatea, funcționalitatea, semantica și morfogeneza” [3]. Deci vedem că la confluența secolelor XX–XXI compozitorii modelează într-un fel sau altul folclorul tradițional pentru a-l aduce cât mai aproape de necesitățile cotidianului și acest lucru este unul salutar.

Concluzii. Ca o generalizare a celor relatate în acest articol putem spune că Teodor Zgureanu a creat o lucrare interesantă atât ca formă, cât și ca mișcare, ritm, armonie, linii melodice. Materialul muzical este bine structurat, destul de clar și accesibil nu doar pentru corurile profesionale ci și pentru cele de studiu. Putem presupune că această suită corală poate servi drept model la capitoul prelucrare a folclorului. Nu afirmăm că este o lucrare complexă sau cu un grad de filosofie înalt, dar observăm o claritate în forma muzicală și o gândire echilibrată în crearea melodiilor și tuturor mijloacelor de expresivitate aferente ei. Această suită corală poartă un caracter vesel și optimist, având un text glumeț căruia îi corespunde și conținutul muzicii. Deși în procesul pregătirii interpretării acestei suite corale

întâlnim careva impedimente de ordin tehnic, rezultatul obținut ne poate surprinde foarte plăcut, având un succes deosebit de fiecare dată în interpretarea concertistică.

Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p.112–118. ISBN 978-9975-9533-0-1.
2. MUZÎCA, T. Compozitorul Teodor Zgureanu: portret de creație. În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: 2002, p.16–19. ISBN 978-9975-9680-1-5.
3. FLOREA, E. Folclorul în lumina culturii muzicale moderne. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p.119–123. ISBN 978-9975-9533-0-1.

LIRICA STĂNESCIANĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR CORNEL ȚĂRANU ȘI DAN VOICULESCU

STANESCU'S LYRICS IN THE CREATION OF COMPOSERS
CORNEL ȚĂRANU AND DAN VOICULESCU

PAVEL GAMURARI,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3.087.061:781.61

Articolul este dedicat analizei unor cicluri de lieduri scrise de Cornel Țăranu și Dan Voiculescu, doi reprezentanți remarcabili ai școlii componistice românești, pe versurile poetului Nichita Stănescu. Autorul se oprește asupra aspectelor componistice, a limbajului muzical-stilistic și a altor aspecte ce țin de conceptualizarea și transpunerea în muzică a operei stănesciene. Sunt analizate ciclurile „Cântece fără dragoste”, „Cântece fără răspuns” și „Cântece întrerupte” de C. Țăranu și ciclul din „Trei lieduri” de D. Voiculescu. Concluziile se referă la originalitatea și polivalența abordărilor componistice ce surprind conținuturile de esență filozofică, profund lirice ale verbului stănescian.

Cuvinte-cheie: Nichita Stănescu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, lirică poetică, lied, cântec

The article is dedicated to the analysis of cycles of lieds written by Cornel Țăranu and Dan Voiculescu, two remarkable representatives of the Romanian composition school, on the lyrics of Nichita Stănescu. The author focuses on the compositional aspects, the musical-stylistic language and other aspects related to the conceptualization and transposition into music of Stănescu's poetry. The cycles „Songs without Love”, „Songs without Answer” and „Interrupted Songs” by C. Țăranu and the cycle from „Three Lieds” by D. Voiculescu are analyzed. The conclusions refer to the originality and versatility of the compositional approaches that capture the contents of philosophical, deeply lyrical essence of Stănescu's verb.

Keywords: Nichita Stănescu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, poetic lyric, lied, song

Introducere. Nichita Stănescu a avut o influență notabilă asupra muzicii românești contemporane, iar poezia sa a inspirat o întreagă generație de compozitori din a doua jumătate a secolului XX, care au fost atrași în mod constant de universul său poetic, semnând lucrări ce se încadrează în diverse orientări stilistice, pentru diverse componente interpretative, de diferite genuri, ce pot fi delimitate într-un „grup” distinct în cadrul componisticii românești.

În căutarea punctelor de intersecție primordiale dintre poetica stănesciană și expresiile sonore ale acesteia, este necesară determinarea „punctului esențial”, reprezentat — în opinia noastră — de însăși viziunea poetului asupra cuvântului și a sunetului, expusă în unul din interviurile sale: „...în ceea ce privește poezia, cuvântul este numai materialul poeziei, culoarea este numai materialul picturii, linia numai materialul desenului, sunetul numai materialul cântecului” [1]. Punerea „pe picior de egalitate” a cuvântului cu sunetul, servește drept **reper componistic central**, în care are loc joncțiunea universului său poetic, cu stilistica și limbajul muzical adoptat în raport cu acesta. Din această perspectivă, a unității genuine a binomului Cuvânt-Sunet, putem trata „din interior” numeroasele corespondențe compozițional-structurale, ce le denotă poemele lui N. Stănescu în raport cu paradigmele și genurile artei muzicale. Această supoziție este confirmată și de tratarea cuvintelor drept „spații sonore”, după cum mărturisește poetul în același interviu: „Prefer nopți îndelungi să gândesc versuri și după aceea, să le dictez soției mele, brusc. De ce? Pentru că Guttenberg a rezeptat toate cuvintele pe un plan, or, cuvintele sunt în spațiu. Exact ca Niels Bohr, care a desenat schema atomului pe un plan, dar atomul este în spațiu. Cuvintele sunt spațializate, ele nu sunt ca acestea, moarte (arătând spre o carte, i.e. — din cărți — n.n.), ele sunt „vii”, între mine și tine (...), ele au viață, ele sunt spuse, se spațializează și sunt receptate” [idem]. Or, spațialitatea este una din proprietățile primordiale ale muzicii, ca artă ce se desfășoară pe

dimensiunea timp-spațiu. Nu este întâmplător, după părerea noastră, faptul, că în creația lui N. Stănescu abundă poeme cu denumirea de „cântec” (*Cântec singur; C. de primăvară, C. de dragoste pe marginea mării; C. la drumul mare; C. de iarnă; C. de lume; C. fără răspuns, C. de trei; C. nesocotit ș.a.*). Poetul adoptă, și la acest nivel noțional-genuistic, tratarea metalingvistică a termenului, care, pe plan poetic, creează o anumită „spațialitate” emotiv-semantică și nu trimite neapărat la dimensiunea muzicală a termenului. Dacă ar fi să transpunem din „limba poezică” nichitiană, *Cântecele* sale reprezintă stări, fără a reprezenta expresia directă a acestora.

Cornel Țăranu și Dan Voiculescu sunt doi dintre cei mai reputați compozitori români contemporani ce s-au aplecat spre lirica marelui poet, oferindu-ne propriile viziuni asupra poemelor sale, exprimate în cicluri de lieduri. În cele ce urmează, vom urmări cele mai importante particularități muzical-stilistice și conceptuale ale acestora.

Lirica stănesciană reflectată în creația lui Cornel Țăranu.

Cornel Țăranu, unul din cei mai reputați compozitori români, s-a inspirat pe întreg parcursul său creator din poezia românească, semnând lucrări pe versurile unor numeroși poeți, printre care Nicolae Labiș, Lucian Blaga, Ana Blandiana, Cezar Baltag ș.a., în mod special fiind atras de ermetismul și cromatică limbajului poetic al lui Nichita Stănescu. Cornel Țăranu a urmărit drumul poetic al scriitorului încă de la apariția acestuia pe firmamentul poetic românesc, însă, după propria mărturie, s-a apropiat de el relativ târziu, când, sub impresia teribilului *Autoportret* nichitian („Eu nu sunt altceva decât/ o pată de sânge,/care vorbește”), a scris ciclul de lieduri *Cântece fără dragoste* pentru bariton, pian și cvartet de coarde (I versiune — 1978–1980; a II-a versiune — 1983, pentru recitator și trombon). Cea mai mare parte a versurilor din acest ciclu sunt preluate din volumul *Epica Magna* (1978), volum de deplină maturitate a poetului, numit de el însuși (în pagina de gardă a cărții) „o iliada de Nichita Stănescu”, în care sunt abordate imagini de natură conflictuală, bazate pe motivul luptei — o luptă a conștiinței pentru descifrarea semnelor, a sensurilor fundamentale ale existenței, pentru structurarea lor în dimensiune ontologică. Este interesant de urmărit modalitățile de abordare muzicală a textului de factură laconică, pe care le-am putea atribui stilisticii aleatorice — compozitorul adoptă același stil laconic al exprimării, utilizând o paletă destul de restrânsă a mijloacelor de expresie muzicală, în care fiecare element capătă semnificații multiple. Limbajul puternic cromatizat, ce denotă anumite influențe folclorice, „fiind supus unei prolifere antiteze organizare-improvizație în contextul aleatorismului” [2], exprimă ideea antitetice a frământărilor și luptelor interioare în căutarea unor sensuri ascunse ale existenței umane, pendulând și alternând între stări deseori contradictorii.

În cea de-a doua versiune a acestei creații, apărută în 1983, după moartea poetului, compozitorul schimbă ecuația interpretativă, resimțind necesitatea includerii unui declamator. Discursul muzical este preluat de declamator (interpretat de un actor) și trombon, compozitorul punând în acest mod accentul pe componenta timbrală, ca reflectare a unor două „voci” participante la discursul gnoseologic. Expresivitatea acestora, de esență metaforică, este adusă la o treaptă oarecum extremă, în ce privește stilistica compozițională și interpretativă: actorul-orator declamă „cântând” sau aproape cântând, în timp ce trombonul apare ca o versiune bizară, și, totodată, tragică, a vocii umane.

Astfel, în ambele versiuni ale acestei lucrări, timbrul are rolul de a transmite mesajul esențial al verbului nichitian, compozitorul realizând o îngemănare organică voce-instrument, tratând vocea umană ca pe un instrument de mare sensibilitate și expresivitate, pe care o reliefează prin orchestrații și timbralități foarte bine echilibrate, elaborate, iar, pe de alta, tratează instrumentul ca pe o voce umană, antrenându-l într-un discurs imaginativ, inteligent, vibrant.

Rămânând fidel naturii sale artistice „fundamental tragice” (după aprecierea muzicologului clujean Elena Maria Șorban), compozitorul apelează la disimularea acestui plan, prin valențe ludice atribuite discursului său componistic. Suportul poetic reprezintă un colaj de versuri și proză nichitiană,

în care regăsim și rânduri din cele *11 Elegii*, una din culmile gândirii și vizionarismului poetic al lui N. Stănescu.

Și în ciclul de lieduri *Cântece fără răspuns* (pentru bas, recitator, clarinet, cvartet de coarde și pian cu percuție ad libitum), apărut în 1988, deja după moartea poetului, compozitorul păstrează în linii mari aceeași paradigmă ideatică compozițional-interpretativă — recitatorul declamând strofele unui *Cântec* înaintea fiecărui demers vocal, pentru a contopi ambele discursuri în ultimul cântec, desprins din eseul nichitian în proză *Către Titu*: „Adevărata tăcere nu este aceea când se întrerupe muzica. Sau când se rupe în două zgomotul. Adevărata tăcere este numai acea tăcere când ți se întâmplă, dacă ți se întâmplă, să asculți sufletul tău îndrăgostit de altcineva decât de tine însuși. Ce măreție! Ce justificare a dreptului de a exista!”. *Măreția luminoasă a acestui ultim mesaj poetic al ciclului (care prezintă în debut momente dramatice, tensionate), racordată la discursul componistic de mare expresivitate, are, conform propriei caracterizări a compozitorului, un rol cathartic: „O muzică aspră, (...) încearcă să sugereze trecerea de la sfâșiere către un catharsis, în care poetul se transformă în stea. Este, cred, și destinul lui Nichita: o stea luminoasă pe cerul culturii românești”* [3]. *Conform aprecierii muzicologului Cristina Pascu, „partitura răspunde exigențelor dodecafonismului (...) cu aluzii la intonațiile de bocet sau cântec lung”* [2]. Așadar, prin acest concept sonor de natură abstractizantă, compozitorul reușește să atingă „necuvântul” stănescian, realizând „un melanj între metafora stănesciană și sintaxa muzicală” [idem]. În mod special cercetătoarea accentuează, că „ecuația acestor lieduri rezidă în măiestria prin care este realizat transferul textului, al simbolisticii acestuia și al emoțiilor în planul evenimentelor muzicale; este acea simbiotică interpătrundere între vocalitate și instrumentalitate, Cornel Țăranu realizând o amplă deschidere în ambele sensuri” [idem].

Aspectul ritmic al acestei creații este deosebit de interesant, pentru el fiind caracteristică instabilitatea agogică, ce rezultă din corelarea text-melodie și se constituie după principiul îmbinării contradictorii de natură obiectiv-subiectivă a acestora: astfel, urmând traiectoria concretă, obiectivă a prozodiei, compozitorul se exprimă în linii melodice sinuoase, elastice, instabile, de natură psalmodică. „În ceea ce privește ritmica utilizată, — arată muzicologul Dora Cojocar, cu referire la această creație, — surprindem continua corelare a elementelor de giusto-silabic cu cele de parlando-rubato. Aceasta se realizează aproape în permanență prin scriitura quasi-liberă, dar măsurată. De aici rezultă o mare bogăție a raporturilor ritmice. (...) *Gramatica ritmului este un exemplu de mare rafinament componistic și o consecință a preocupărilor compozitorilor români contemporani pentru realizarea unor limbaje care să sintetizeze elemente făcând parte din sisteme ritmice diferite*”, apreciază autoarea [4, p.19].

Tematica de dragoste, prezentă în ambele cicluri, este prezentată, însă, în manieră diferită, în ce privește atmosfera, starea indusă de conținutul poetic: în Cântece fără dragoste, este sesizată aproape fizic singurătatea, lipsită de căldură emotivă, de iubire umane, discursul muzical fiind sumbru și tensionat: „Și ce singurătate/ să fii orb pe lumina zilei, —/ și surd, ce singurătate/ în toiul cântecului” (Hieroglifa). În cel de-al doilea ciclu analizat, Cântece fără răspuns, este evocat chipul diafan și luminos al iubitei, „frumoasă ca umbra unei idei”, „era frumoasă ca umbra unui gând/ Între ape, numai ea era pământ” (Evocare).

Este interesant că Dora Cojocar încadrează ciclurile în cauză în specia genuistică a cantatei de cameră, arătând că muzicalitatea specifică acestora este pusă de către compozitor într-o lumină specială, prin „maniera de înveșmântare ritmico-melodică (...) alteori declamația devine atât de necesară, încât aproape în fiecare cantată se impune transformarea vocalizei în recitare, sau apariția unui orator specializat, care își realizează ștима aproape cântând” [idem, p.13]. Totodată, autoarea remarcă importanța principiului variațional în construirea discursului.

Un alt ciclu de lieduri pe versurile stănesciene este intitulat *Cântece întrerupte*, a fost dedicat compozitorului Dan Constantinescu și a fost scris în 1993, deja după schimbările care au avut loc în România după 1989 și care au marcat în diferite moduri întreaga creație componistică românească.

Totuși, prin acest ciclu, compozitorul Cornel Țăranu a rămas fidel propriilor concepții componistice, dând dovadă de consecvență în realizarea crezului său artistic. Astfel, „observăm o vădită continuitate și consecvență ce străbate filonic liedurile”, după cum observă Cristina Pascu [2, p.13]. Acest fapt este confirmat chiar de către compozitor în unul din interviurile sale realizate de muzicologul Oleg Garaz, publicat în 1998. Întrebat, ce ar putea spune despre propria creație în perioada cuprinsă între anii 1990–1997, compozitorul a remarcat, că „din punct de vedere al limbajului, al gramaticii muzicale există puține transformări. Poate că în unele lucrări apare o anumită simplificare, o anumită clarificare, o anumită dorință de sinteză. Limbajul este mai puțin abstract în anumite piese” [5, p.91]. Simplificarea limbajului componistic poate fi sesizată, — în calitate de excepție, totuși, — și în acest ciclu vocal, în special în ultimul lied, ce „aparține unei alte „zodii” stilistice”. În general, însă, cercetătoarea conchide, că „liedurile se prezintă într-o ipostază de intensă abstractizare, relevă un limbaj muzical ermetic, guvernat de frecvente momente impenetrabile sub aspectul parametrilor muzicali” [2, p.13].

În urma analizelor și sintezelor asupra acestor creații ale lui Cornel Țăranu pe versuri stănesciene, remarcăm în primul rând originalitatea și profunzimea abordărilor componistice, ce denotă contopirea planurilor poetic și sonor într-un tot întreg, într-un discurs complementar, ermetic, ce explorează universul iubirii umane, printre meandrele spiritului uman, în depărtări abisale, însă, în același timp, extrem de apropiate, exprimate atât de sugestiv, prin versul marelui poet: „O răsai, răsai, răsai/ Pe infernul meu, un rai/ O rămâi, rămâi, rămâi/ Palma bate-mi-o în cui/ Pe crucea de carne/ Când lumea adoarme” (*Dezîmblânzirea*).

Deloc întâmplătoare este preferința poetului pentru denumirile de *Cântec*, — unul din reperatele ce unește aceste trei cicluri vocale (ce conțin mai multe versuri cu această denumire). Poetul folosește denumirea de *Cântec* pentru a descrie stări launtrice de cele mai diverse nuanțe și facturi. Mai mult, — cercetătorul C. Tuchilă arată, că pentru el, *Cântecul* este un mod de „atingere” a lumii, iar din această perspectivă, „Nichita Stănescu este un poet orfic în înțelesul cel mai profund al cuvântului. Un poet al esenței orfice. *Cântecul* este modul particular de *atingere* a lumii așa cum văzul rămâne posibilitate afirmată de a da naștere experienței de cunoaștere” [6, p.2]. Această abordare a operei stănesciene își găsește o reflectare de mare expresivitate artistică în liedurile scrise pe versurile poetului de compozitorul Cornel Țăranu. O dovadă în acest sens este faptul că ciclul *Cântece fără răspuns* se încheie cu liedul *Orfeu in memoriam Nichita* [7].

Prin caracterul complex al abordărilor componistice, limbajul muzical abstractizant, tratarea originală a vocii și instrumentului, a îmbinărilor text-muzică, ș.a., cele trei cicluri de lieduri ale lui Cornel Țăranu scrise pe versurile lui Nichita Stănescu reprezintă, fără îndoială, creații de referință în componistica românească.

Dimensiuni polifonice ale poeziei stănesciene în creația lui Dan Voiculescu.

Personalitate marcantă a componisticii românești, compozitor ce și-a manifestat în creația sa marea dragoste de poezie, în special de lirica românească, Dan Voiculescu a compus un șir întreg de creații pe versuri de Nichita Stănescu, unul din poeții săi preferați, din opera căruia s-a inspirat pe întreg parcursul activității sale componistice:

- *Ridică-te*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1980,
- *Despre limba română*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1985,
- *Cântece simple* pentru voce și pian, pe versuri de Nichita Stănescu (*Orație de nuntă, Pentru 1000 de cântece, Înapoierea cheii, Totul ar fi trebuit, Dezîmblânzirea, Tocmai acum, Adunarea prin îndepărtare, Necuvintele, Să ne iubim ca florile*), 1999,
- *Trei cântece* pe versuri de Nichita Stănescu, pentru soprană și pian (*Lauda omului, Muzica, Cântec/E o-ntâmplare...*), 2005,
- *Trei lieduri* pe versuri de Nichita Stănescu (*Ce crezi tu! Șo pentru zeiță, Oratoriu, Emoție de toamnă*), 2007.

Unul din cei mai însemnați discipoli ai școlii toduțiene, D. Voiculescu a creat în cele mai diverse genuri, manifestând însă o anumită predilecție pentru genurile vocale și corale, datorată lirismului și cantabilității caracteristice limbajului său componistic, limbaj axat pe modalismul cromatic, pe simetria structurilor armonice și pe ancorarea în gândirea polifonică.

Muzicologul Constanța Cristescu scoate în evidență câteva trăsături esențiale ale creației maestrului: „(...) laturi definitorii ale creației muzicale și ale personalității compozitorului Dan Voiculescu: cea de maestru polifonist, cea de strălucit miniaturist, cea de melodist contemplativ și liric, cea de armonist și cea de colorist rafinat în valorificarea timbrală a vocilor și a instrumentelor pentru care compune” [8]. Totodată, autoarea consideră că „Dan Voiculescu apare ca un neîntrecut miniaturist, în mâna căruia tehnicile filigranării muzicale exprimă esențe filosofice și afective care se cer formulate concentrat, alături de cuvânt sau fără de cuvinte. (...) miniatura vocală, corală sau instrumentală pare a-i fi spontană, de parcă ar fi fost compusă într-o singură mișcare de penel (condei)” [idem]. Astfel, constatăm că în raport cu muzica vocală, compozitorul adoptă un discurs se reflectă grija pentru fiecare detaliu în procesul de constituire a întregului, în care jocurile timbrale sunt conjugate cu abordări originale ale vocii umane, în special ce privește cromatizarea, intervalica, timbrul ș.a. La Dan Voiculescu, vocea este integrată unui discurs complex, în care compozitorul caută valențele muzicale încifrate în versuri: „Nuanța lor (a versurilor — n.n.) lirico-filosofică m-a atras în mod deosebit, pentru că prezintă congruențe multiple cu limbajul contorsionat modern”, arăta compozitorul în unul din interviurile sale oferite muzicologului Oleg Garaz [9, p.75].

Această abordare profundă a esențelor și mesajelor poetice se exprimă de multe ori prin caracterul savant, extrem de elaborat al muzicii sale, prin diversitatea paletelor timbrale și coloristice, dar, totodată, prin expresivitatea deosebită prin care transpune în muzică textele poetice. Astfel, Dan Voiculescu apare ca fiind „compozitorul filosof, meditativ, însingurat, compozitorul profund liric ce-și confesează-n cântec dorul...” [8]. Totodată, compozitorul, care este și un recunoscut pianist, considera că liedul, cântecul poate fi exprimat cel mai potrivit în ansamblul de voce și pian, componența cea mai autentică și reprezentativă în îmbinarea artistică dintre cuvânt și sunet.

În cele *Trei lieduri* (2007), ultimele creații scrise pe versul stănescian, compozitorul realizează, prin sinuozitatea liniei vocale, accentuată prin discursul cromatizat al pianului, expresia supremă a profunzimii stării contemplative ce transpare din poemul nichitian intitulat *Muzica* (din volumul *Roșu vertical*): „O, voi sunete prietenești,/ tu muzică ducând în sus o frunză.../ Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Cine-ar putea să pătrună?” Reluarea primului vers în finalul poemului, plasat într-o altă tonalitate emoțională, creează o nuanță a tainicului sentiment al regăsirii echilibrului sinelui, al împăcării discrete, senine: „O, voi sunete prietenești,/ lumină-ncetinită în ureche/ Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Nepereche nicicând, totdeauna pereche”. Transpusă în muzica de factură expresionistă a lui D. Voiculescu, această stare devine și mai pătrunzătoare, lăsând senzația unei contopiri, transfigurări de dimensiuni universale, ce transpare din ultimele acorduri ale pianului [10].

Astfel, constatăm, împreună cu cercetătoarea Mirela Zafiri, că „metaforele realizate prin Sprechgesang, glissando și segmente vocalizate pentru scoaterea în evidență a plasticității respectivelor imagini dau măsura unui lied pe care te poți desfășura plenar din punct de vedere al deschiderii spre expresivitate. Muzica și poezia nu se mulțumesc să coexiste, ci dimpotrivă se întrepătrund într-o expresie unică, relevând o minunată demonstrație a interferenței celor două arte. Cantabilitatea cedează adesea locul recitativului, ca-ntr-un poem desprins din vechile balade” [11].

Putem afirma că în liedurile sale, maestrul Dan Voiculescu elaborează o viziune sintetică în ce privește abordarea dimensiunilor filosofice și emoționale ale „necuvintelor”, pe care le asociază unui limbaj componistic plurivalent, în care se contopesc în mod organic, original, universurile muzical și poetic, asigurând transferul în lumea lui: „Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Nepereche nicicând, totdeauna pereche”.

Concluzionând, am dori să menționăm, că ciclurile de lieduri de Cornel Țăranu și Dan Voiculescu pe versurile lui N. Stănescu reprezintă lucrări extrem de originale, fiind impregnate de spiritul polivalent al poemelor sale. Compozitorii au surprins, dincolo de emoțiile și imaginile pe care este axat fiecare lied, starea esențială a poemelor sale, — scrise în „limba poezescă”; după expresia plastică a poetului, au fost transpuse într-un limbaj muzical se mare sensibilitate, conferind noi dimensiuni căutărilor lirice exprimate în opera sa.

Referințe bibliografice

1. *Nichita Stănescu, într-un interviu realizat de Adam Puslojić* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=fXbYx8ir8p0>
2. PASCU, C. *Cornel Țăranu la ceas aniversar. Metafora între poetic și muzical* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: https://www.academia.edu/30214747/Cornel_%C5%A2%C4%83_ranu_la_ceas_aniversar_Metafora_%C3%AEntre_poetic_%C5%9Fi_muzical
3. Țăranu, Cornel, *Remembering Nichita*, Electrecord, EDC 731, România, 2006 (Copertă CD).
4. COJOCARU, D. Cornel Țăranu și obsesia variației. În: *Revista Muzica*, nr.1, 1995, p.4–22.
5. GARAZ, O. De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu. „Câteodată e bine să fim un pic ironici”. În: *Revista Muzica*, nr.2, 1998, p.90–97.
6. TUCHILĂ, C. Sensuri orfice. În: *Luceafărul*, nr.50 (1128), 17 decembrie 1983, p.2 [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://costintuchila.wordpress.com/2009/01/04/sensuri-orfice/>
7. *Cornel Țăranu — Orfeu (Orphée) in memoriam Nichita 1985* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=n779lJAvf8>
8. CRISTESCU, C. Dan Voiculescu, invitatul duminical al Ilincăi Dumitrescu. În: *Cronică muzicală online* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/Constanta_Cristescu17.htm
9. GARAZ, O. De vorbă cu compozitorul Dan Voiculescu. În: *Revista Tribuna*, nr.11–12, 16–31 martie 1999, Cluj-Napoca.
10. Dan Voiculescu (1940–2009): Music (2005) (Voiculescu Dan. *Trei lieduri pe versurile lui Nichita Stănescu*). [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=IIifaXWJeqw>
11. ZAFIRI, M. Dan Voiculescu — ultimul interviu. În: *No.14 plus minus: Contemporary Music Journal*, august 2010 [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/interviu-dan-voiculescu/>

ПЕСНИ-ДУЭТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ ДОГИ

CÂNTECELE-DUETE ÎN CREAȚIA LUI EUGEN DOGA

SONGS-DUETS IN THE CREATION OF EUGEN DOGA

ANGELICA MUNTEANU,

conferențiar universitar interimar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.66.087.62:781.61

784.66.087.62:781.68

În creația renumitului compozitor Eugen Doga un loc aparte îl ocupă cântecele de estradă care i-au adus maestrului recunoaștere în toată lumea. Alături de cântecele solistice, compozitorului îi aparțin și duete. Articolul de față conține o trecere în revistă a cântecelor-duete semnate de E. Doga, precum și analiza unor piese reprezentative care sunt cercetate atât din punctul de vedere al formei, conținutului textului poetic și limbajului muzical, cât și sub aspectul vocal-artistic. Sunt prezentate informații cu privire la versiunile interpretative ale unor creații importante precum „Oglinda clipelor”, „Flori de dragoste”, „Vreau să cânt”, „Gelozie”. Scopul articolului este de a promova cântecele-duete de Eugen Doga, pentru promovarea lor în repertoriul concertistic și didactic.

Cuvinte-cheie: Eugen Doga, cântec-duet, cântec de estradă, dialog vocal, text poetic, repertoriu concertistic și didactic

In the creation of the famous composer Eugen Doga, a special place is occupied by the pop songs that brought the master recognition all over the world. Among the solo songs, the composer wrote also duets. This article contains an overview of the duet-songs signed by E. Doga, as well as the analysis of some of the most representative pieces that are examined both in terms of form, content of the poetic text and musical language, and in terms of the vocal-artistic aspect. The author presents information on the performing versions of some relevant creations — „Oglinda clipelor”, „Flori de dragoste”, „Vreau să cânt”, „Gelozie”. The purpose of the article is to promote Eugen Doga's duet-songs for including them in the concert and didactic repertoire.

Keywords: Eugen Doga duet, pop song, vocal dialogue, poetic text, concert and didactic repertoire

Введение. В обширном и многогранном творчестве Евгения Доги особую роль играет песня. «Песни Евгения Доги, — пишет Т. Березовикова, — яркие и очень вокальны, что является одной из существенных причин интереса к ним со стороны исполнителей: они звучали и звучат в интерпретации самых известных певцов — таких, как Мария Биешу, Михаил Мунтяну, Иосиф Кобзон, Эдита Пьеха, София Ротару, Людмила Мишова, Мария Кодряну, Ион Суручану, Светлана Стрезева, Ион Кваснюк, Маргарета Ивануш, Ольга Чолаку, Анастасия Истрати, Надежда Чепрага, Анастасия Лазарюк, Ленуца Бургилэ и многие другие» [1, с.24]. Исследователь отмечает, что «Евгений Дога находится в ряду тех немногих авторов эстрадной песни, которые смогли в своем творчестве подняться на самую высокую ступень профессионализма» [1, с.42].

Наряду с песнями, предназначенными для одного солиста, в творческом портфеле Е. Доги есть и такие, которые написаны для исполнения в дуэте. Ряд песен определены как дуэты в официальных списках сочинений композитора, а также в опубликованных нотных сборниках, где указано разделение на разные голоса, в основном сопрано и баритон: назовем такие, как *Flori de dragoste* (Свет синих звезд) на стихи А. Чокану и Л. Ошанина; *Oglinda clipelor* (Зеркало мгновений) на стихи Гр. Виеру; *Gelozie* из спектакля *Ce frumoasă este viața*, на стихи И. Подоляну и Ш. Петраке; *Vreau să cânt* (Я петь хочу) из одноименного фильма, на стихи В. Лазарева; *Лестница любви* из кинофильма *Господа артисты*, на стихи К. Бальмонта. Наряду с этим, в творчестве маэстро есть немало вокальных пьес, которые формально не определены как дуэты, но местами снабжены вторым голосом на вокальной строке: среди них *Chemarea dragostei* и

Păstrați iubirea на стихи Гр. Виеру, *Мне приснился шум дождя* на стихи В. Лазарева, *Любовь начинается просто* на стихи М. Танича, *Отчего это сердце забилось?* на стихи Р. Казаковой, *Все начинается с любви* и *Монолог любви* на стихи А. Дементьева и др.

Среди сочинений Евгения Доги есть и такие пьесы, которые изначально предназначались для одного голоса и оркестра, но впоследствии были изданы как вокальные дуэты. Так, например, в фильме *Maria, Mirabela* одноименную песню на стихи Гр. Виеру исполняет Михай Константинеску, сопровождаемый вокальным ансамблем. Вместе с тем, в нотных изданиях [2; 3] есть указания по поводу вступления двух голосов. Впрочем, как это нередко бывает в эстрадной музыке, сценическая жизнь внесла в песню *Maria, Mirabela* свои коррективы. Так, в версии российских певцов Екатерины Гусевой и Леонида Серебренникова [4] дуэтное распределение голосов совсем иное по сравнению с тем, которое предложено в печатных нотах, что не только не лишает произведение убедительности, но и придает песне новые эмоциональные нюансы. Что касается инструментальных пьес, то нельзя не упомянуть знаменитый *Вальс* из кинофильма *Мой ласковый и нежный зверь*, изданный в виде дуэта для сопрано и баритона [3].

Говоря об исполнительских судьбах песен, упомянем песню *Codrii mei frumoși* Евгения Доги на стихи П. Крученюка (русский текст В. Лазарева). Написанная в 1968 году (вторая редакция: 1974), она приобрела огромную популярность в одноголосном исполнении Софией Ротару, Надеждой Чепрагой, Анастасией Лазарюк. Однако в нотном издании 1985 года [5] в припеве к основной мелодии был добавлен второй голос — отголосок, напоминающий лесное эхо (Пример 1).

Пример 1. *Codrii mei frumoși*, припев:



В наши дни песню *Codrii mei frumoși* исполняют почти полностью двухголосно, добавляя к основной мелодии вторую мелодическую линию, расположенную на терцию выше — такая аранжировка представлена в интерпретации дуэта *Akord*.

Рассмотрим более подробно ряд эстрадных песен Евгения Доги, задуманных как дуэты и исполненных ведущими вокалистами Республики Молдова и других стран.

***Oglinda clipelor (Зеркало мгновений)*.**

Песня была написана в 1980 году на стихи Гр. Виеру. Широкую известность ей принес дуэт прославленных молдавских певцов Анастасии Лазарюк и Юрие Садовника [6]. Песня *Oglinda clipelor* звучит и в наши дни в исполнении Корины Цепеш и Кости Бурлаку, Татьяны Черги и Игоря Сырбу, Аны Черниковой и Думитру Мыщу и др. О значении песни в творчестве Е. Доги говорит тот факт, что одна из первых книг о композиторе называется *Oglinda clipelor. В зеркале мгновений* [7]. Сходное название — *În oglinda clipelor* — получил и авторский альбом Е. Доги, вышедший в Румынии в 2013 г.

Поэтический текст песни *Oglinda clipelor* содержит философское размышление о любви двух людей, которые прожили рядом долгую жизнь. Каждый из трех куплетов — это один из этапов жизни, как бы проходящей перед глазами, и каждый этап — детство, зрелость, старость — наполнен своим ощущением переживаемых вместе мгновений. Куплет песни обнаруживает простую двухчастную форму: *a b*. В первой части герои поют преимущественно в унисон, но в последней фразе расходятся на два голоса⁸ (Пример 2, тт.6–8). Во второй части куплета мелодия

⁸ В опубликованном нотном тексте [8; 3] такое двухголосие не предусмотрено; в данной работе нотная запись песни скорректирована исходя из установившихся исполнительских версий.

изложена в секту, а ключевые слова *Iubitul meu! Iubita mea!* певцы исполняют по очереди. И, хотя в песне нет припева как такового, это обращение героев друг к другу, неизменно повторяющееся во всех трех куплетах, воспринимается как припев.

Пример 2. Е. Дога. *Oglinda clipeilor*:

Аналогичное строение имеет лирический вальс *Лестница любви* на стихи К. Бальмонта из кинофильма *Господа артисты* (1992, режиссер В. Панин). Исполнение пьесы Лилией Амарфий и Леонидом Серебренниковым [9] демонстрирует высокий артистизм певцов в дуэтом взаимодействии. Особенно ярко актерская игра проявляется в конце куплета, на своего рода поэтическом рефрене: Она: *Жизнь проходит, вечен сон.* / Он: *Хорошо мне, я влюблен!*... Убедительным актерским решением отличается и версия артистов московской оперетты Юлии Гончаровой и Максима Катыврева [10].

Среди песен Евгения Доги, поющих двухголосно в октаву, сексту или дециму, можно отметить также песни *Iubește!*, *Мне приснился шум дождя*, *Chemarea dragostei*, *Păstrați iubirea*, *Все начинается с любви* из кинофильма *Валентин и Валентина* и др. Наряду с этим, в творчестве композитора есть и вокальные пьесы, более развитые с точки зрения дуэтного взаимоотношения голосов.

Flori de dragoste (Свет синих звезд).

Песня была создана в 1972 году и записана Марией Кодряну и Ионом Суручану [11]. Известны и другие, более современные исполнительские версии: например, российской певицы Светланы Мареевой и Иона Суручану в рамках авторского вечера Е. Доги *Концерт До мажор* в Национальном дворце им. Николае Сулака (2012 [12]).

Румынский текст *Flori de dragoste (Свет синих звезд)* написан Ан. Чокану, русский текст принадлежит Л. Ошанину. Содержание песни связано с темой любви. В румынском варианте текста герои говорят о том, что они много раз проходили мимо цветов, не замечая их, но пришел день, когда распустились цветы и солнце обручило героев песни. В тексте используется прием поэтической метафоры: герои уподобляются заблудившимся бабочкам, которые пролетают мимо цветов, не касаясь их, а весеннее солнце выступает в качестве существа, обручившего персонажей песни с любовью. Содержание русского варианта проще: первый куплет — признание в том, что звездный свет принес героям любовь, второй — просьба не забывать ее. Текст состоит из двух коротких четверостиший, в которых повторены третья и четвертая строчки.

Форма песни — куплетно-вариационная, во втором куплете музыка претерпевает некоторые изменения. В небольшом вступлении на фоне оstinатного аккомпанемента звучат короткие фразы солирующих гобоя, флейты и валторны, в духе переключек пастушеских

инструментов. Таким образом, уже здесь устанавливается принцип диалогичности, выдерживаемый во всей пьесе. Строение мелодии отличается неквадратностью (6+8+7), обусловленной распевом отдельных слов и слогов, а также периодическим включением диалогических реплик второго солиста. В первом куплете солирует сопрано, которому, как эхо, вторит баритон. В партии мужского голоса используются интонации-призывы, звучавшие во вступлении (Пример 3).

Пример 3. Е. Дога. *Flori de dragoste*. 1-й куплет:

Во втором куплете происходит модуляция на полтона вверх (*As-dur*), благодаря чему ощущается больший эмоциональный подъем, подчеркивающийся динамическим нюансом *f*, а также новой, более плотной и насыщенной оркестровой фактурой. Помимо этого, в обоих голосах наблюдается высокая тесситура (сопрано доходит до as^2 , баритон до es^1), что также воздействует на общую эмоциональную атмосферу. Инициатива в изложении основной мелодии переходит к мужскому голосу, женский же выступает с репликами, которые более протяженны и мелодически развиты по сравнению с первым куплетом. Солирующему баритону поручается словесный текст, в то время как в партии сопрано на всем протяжении куплета используется распев на разных слогах, а затем и вокализ на гласном *a*, к которому местами присоединяется баритон.

В целом пьеса *Flori de dragoste* представляет собой разнообразный с точки зрения соотношения партий дуэт: в нем используются как движение параллельными интервалами, так и полифонические переключки голосов, что требует от певцов постоянного внимания. При этом, в силу обобщенности поэтического содержания, пьеса не предполагает интенсивного артистического взаимодействия участников, что дает им возможность полностью сконцентрироваться на вокальных задачах. Вокальные партии не просты, в них много мелодических распевов, требующих хорошо поставленного дыхания. Кроме того, необходимо владение разными регистрами достаточно широкого вокального диапазона: от d^1 до as^2 у сопрано и от E до es^1 у баритона.

Vreau să cânt (Я не хочу). Песня была написана на стихи В. Лазарева к одноименному музыкальному фильму (1979 г., киностудия Молдова-филм, режиссер Валериу Жереги). Дуэт существует в аудиозаписи, сделанной Маргаретой Ивануш и Штефаном Петраке на русском языке [13]. Его содержание объединяет в себе два взаимосвязанных мотива: с одной стороны, желание петь, а с другой — обуславливающее его чувство любви, которая пришла к героям «среди бела дня». И, как это часто бывает в лирических произведениях, лирические чувства переплетаются с явлениями природы — приходом весны, качанием волн, полетом ветерка.

Песня носит танцевальный характер и исполняется в быстром темпе *Vivo*. Форма песни — два куплета с припевами. Во вступлении устанавливается четкая ритмическая пульсация восьмыми. Прихотливая акцентировка напоминает о ритме молдавского танца бэтута, а фактура рождает ассоциации с аккомпанементом цимбал. В куплете основной прием распределения голосов — попеременное вступление с последовательным изложением основного текста (Пример 4).

Пример 4. Е. Дога. *Vreau să cânt*. 1-й куплет:

S
 Eu vreau să cânt. Eu vreau să cânt.
 Я петь хо-чу, Я петь хо-чу.

B
 A zis măr-ți - șor: Și va - lul u - șor:
 Ска - за - ла вес - на: Кач - ну - лась вол - на:

В припеве солисты в основном поют одновременно, в октаву, а затем в сексту, но в середине солирует сопрано, баритон же, как эхо, отвечает короткими репликами — повторами последних мотивов сопрано (Пример 5).

Пример 5. Е. Дога. *Vreau să cânt*. Припев:

S
 Cred eu că iu - bim și noi N pri - mă - va - ră dra - ga mea.
 Э - то зна - чит, что лю - бовь К нам при - шла средь бе - ла дня,

B
 Pe - a - gîri - de dor, vi - ne în zbor, Vi - ne dra - gos - tea.
 Крыль - я лу - чей, вол - ны мо - рей У - но - сят ме - ня

de dor în zbor
 лу - чей, мо - рей

Vreau să cânt — это песня-порыв, песня-всплеск, она отличается единством содержания, в котором дуэтное взаимодействие персонажей происходит в одном ключе, на одной волне. Это короткое произведение (фонограмма длится всего около двух минут) отличается цельностью и яркостью выражения эмоций. Остается только сожалеть о том, что эта песня Евгения Доги не привлекает к себе внимания современных певцов.

Песня *Gelozie* была создана Евгением Догой для спектакля И. Подольяну *Ce frumoasă este viața*, поставленного в театре Лучафэрул в 1971 году и была записана Надеждой Чепрагой и Ионом Суручану на виниловой миньон-пластинке *Песни Евгения Доги* (фирма Мелодия, 1978 г. [14]). В дуэте буквально с первых тактов ощущается фольклорный колорит, что обеспечивается в первую очередь за счет размера 6/8 и фактуры аккомпанеента, характерных для танцевального жанра *hora mare* [15, с.86].

Песня состоит из двух куплетов с припевом. Куплет и припев написаны в форме повторенного квадратного периода. Единственное, что нарушает ощущение квадратности, — неожиданная смена размера с 6/8 на 3/8, что укорачивает 4-й такт наполовину и создает ощущение запинки, неожиданного поворота (Пример 6). Подобные сокращения характерны для массового исполнения, когда поющие не соблюдают пауз и, не дожидаясь окончания такта, переходят к следующему.

Пример 6. Е. Дога. *Gelozie*, куплет:

A - o - leu și vai de mi - ne, Mi-a spus ieri, da nu știu
ci - ne, măi, băr - ba - te, măi.

Припев представляет собой вокализ, построенный на распевах гласных и типичных для народных песен возгласах (*у-ю-ю, мэй, хэй, лир-ла, ехе-хэй, хэ-гей*) (Пример 7).

Пример 7. Е. Дога. *Gelozie*, припев:

U, iu, iu, iu, iu, măi! U, iu, iu, iu, iu, u. Măi, băr-ba-te, măi!
Măi, fe-mei-c, măi!

Характер взаимодействия участников дуэта вытекает из содержания поэтического текста, который представляет собой жанровую сценку-диалог. Сварливая жена обвиняет супруга в неверности, о которой от кого-то узнала вчера. Муж убеждает жену в том, что не понимает, о чем речь, и она напрасно ревнует его, веря сплетням кумушек-соседак.

В первом куплете, а также в начале второго солирует женский голос, мужской время от времени отвечает репликами; во второй части второго куплета участники дуэта меняются местами. В припеве солисты поют вместе, голоса в нем представлены то как параллельные мелодические линии (в одном случае в сексту, в другом в октаву), то как полифонические наложения. Все это требует от солистов внимательности и собранности. И в активном диалоге между участниками дуэта, и в наличии текста, произносимого речитативом без участия музыки, сказывается, вероятно, театральное происхождение песни. От вокалистов, решивших исполнить это непростое произведение, потребуются незаурядный артистизм, владение культурой сценической речи и художественный такт, чтобы исключить элементы актерского переигрывания.

Заключение. Подводя итоги, отметим следующее.

1. Дуэты занимают важное место в эстрадном вокальном творчестве Евгения Доги. Среди песен композитора есть произведения, изначально задуманные как дуэты, что определено как в официальных списках его сочинений, так и в опубликованных нотах, где указано разделение на разные голоса, в основном сопрано и баритон (*Flori de dragoste, Oglinda clipelor, Gelozie, Vreau să cânt*). О дуэтом характере других можно судить по нотным изданиям, где песни не названы дуэтами, но местами содержат второй голос на вокальной строчке (*Мне приснился шум дождя, Chemarea dragostei, Все начинается с любви, Лестница любви*). Есть и такие песни, которые приобрели качество дуэта в процессе исполнительской жизни (*Maria, Mirabela, Codrii mei frumoși*).

2. Дуэты Евгения Доги разнообразны с точки зрения соотношения партий: одни содержат лишь движение голосов параллельными интервалами (октавами, терциями, секстами, децимами), другие более развиты, включая в себя диалогические переключки голосов, дающие возможность певцам проявить актерское мастерство.

3. В качестве основной темы дуэтов Е. Доги выступает любовь — одна из постоянных тем в творчестве композитора. Это слово фигурирует и во многих названиях дуэтных песен — достаточно вспомнить такие, как *Все начинается с любви, Лестница любви, Chemarea dragostei (Призыв любви), Păstrați iubirea (Храните любовь), Любовь начинается просто, Монолог любви* и многие другие. Есть очевидная связь между темой любви и дуэтным характером посвященных

ей песен: любовь лирических героев побуждает их к диалогу, что выражается и в нотном тексте произведений, и, как правило, в сценическом взаимодействии исполнителей.

4. Песни-дуэты Е. Доги известны в исполнении певцов разных поколений и стран. Широко известны версии, принадлежащие российским артистам (Лилии Амарфий и Леониду Серебренникову, Юлии Гончаровой и Максиму Катыреву), интернациональным дуэтам (Надежде Чепраге и Владиславу Коннову, Нине Шацкой и Методие Бужору, Мирей Матье и Ренату Ибрагимову) и др. Среди молдавских исполнителей песни-дуэты Е. Доги исполняют как признанные мастера (Анастасия Лазарюк, Мария Кодряну, Надежда Чепрага, Ион Суручану, Юрие Садовник), так и более молодые певцы, сформировавшие дуэты в наши дни (Корина Цепеш и Кости Бурлаку, Татьяна Черга и Игорь Сырбу, Ана Черникова и Думитру Мышу и др.). Постоянный интерес исполнителей — залог концертной и медийной жизни дуэтного творчества Евгения Доги.

Библиографические ссылки

1. BEREZOVICOVA, T. Cântecul liric în creația lui Eugen Doga. În: *Eugen Doga: compozitor, academician*. Chișinău: Știința, 2007, с.24–43. ISBN 978-9975-67-572-7.
2. Grigore Vieru. *Lumina toamnei. Свет осени*. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
3. Евгений Дога. *Избранные песни*. Москва: Советский композитор, 1987.
4. Мария-Мирабела. *Дога-80* [online]. [accesat: 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=rvGQ5rTSKBM>
5. *Antologie de cântece sovietice moldovenești. Антология советской молдавской песни*. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
6. Anastasia Lazariuc & Iurie Sadovnic. *Oglinda clipelor.wmv* [online]. [accesat: 05.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ddzu3HNFGo>
7. Е. Дога. *Oglinda clipelor. В зеркале мгновений*. Автор-составитель Е. Шатохина. Кишинев: Тимпул, 1989.
8. Евгений Дога. *Песни. Для голоса в сопровождении фортепиано (гитары)*. Москва: Советский композитор, 1985.
9. *Лестница любви* [online]. [accesat: 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=qlrNafd6CCCE>
10. *Лестница любви* [online]. [accesat: 03.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=VggIADnPh0>
11. FLORI DE DRAGOSTE — EUGEN DOGA [online]. [accesat: 03.03.2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=mmYbRQiOt_8
12. *Flori de dragoste (Цветы любви)* [online]. [accesat: 01.03.2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=ETHWf_jwVXM
13. *Маргарита Ивануш, Штефан Петраке — Я хочу неть* [online]. [accesat: 05.04.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=kE5bNyi5EGg>
14. *Gelozie* [online]. [accesat: 05.04.2020]. Disponibil: <https://yadi.sk/d/pCBxEXQc3ajokZ>
15. Е. Дога. *Солнечный день. Zi cu soare*. Chișinău: Literatura artistică, 1978.

**ЕВАНГЕЛИЕ И ГИМНОГРАФИЯ ПРАЗДНИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ:
К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ****EVANGHELIA ȘI IMNOGRAFIA SĂRBĂTORII SCHIMBĂRII LA FAȚĂ ÎN LUMINA
PROBLEMATICII INTERTEXTUALITĂȚII****THE GOSPEL AND HYMNOGRAPHY OF THE FEAST OF TRANSFIGURATION:
THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY****КРИСТИНА ДЯБЛОВА,**

аспирантка,

Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой

CZU [783.28:271.2]:27-246

783.28:781.68

Статья посвящена изучению вопроса интертекстуальных связей между текстами Евангелия (как текста источника) и гимнографией (как текста-получателя) на примере певческого цикла одного из важнейших праздников годового богослужебного круга Православной Церкви — Преображения Господня. В работе подробно представлены способы воплощения евангельских цитат, а также их певческая интерпретация.

Ключевые слова: Праздник Преображения Господня, певческий цикл, интертекстуальность, цитата, тайнозамкнутые начертания

În articol este studiată problema legăturilor intertextuale dintre textele Evangheliei (ca text al sursei primare) și imnografie (ca text-destinatar), având ca model ciclul vocal al uneia dintre cele mai importante sărbători ale crugului anual al Bisericii Ortodoxe — Schimbarea la Față a Mântuitorului. În articol sunt prezentate în detaliu modalitățile de realizare a citatelor evanghelice, cât și interpretarea vocală a acestora.

Cuvinte-cheie: Schimbarea la Față a Mântuitorului, ciclul vocal, intertextualitate, citat, notație muzicală bisericască veche (tainozamknennii)

The article is dedicated to the study of the intertextual relationship between the texts of the Gospel (as a source text) and hymnography (as a recipient text) using the example of the singing cycle of one of the most important feasts of the annual liturgical circle of the Orthodox Church — the Transfiguration. The work presents in detail the ways of translating gospel quotes, as well as their singing interpretation.

Keywords: Transfiguration feast, singing cycle, intertextuality, quote, secret tracings

Введение. Феномен интертекста в древнерусской певческой традиции, обуславливаемый неразрывной связью в гимнографии вербального и певческого уровней знаменного распева, впервые ясно обозначен в недавно изданном сборнике текстов лекций по древнерусской певческой поэтике петербургских медиевистов Марины Егоровой и Альбины Кручининой [1]. Исследователи отмечают, что основой интертекстуальности как многоуровневого взаимодействия ряда текстов в древнерусской монодии выступает Священное Писание, которое «при этом не просто находит отражение в песнопениях литургического года в виде обширных или кратких цитат, парафразов или аллюзий, но и во многом интерпретируется ими», где «песнопение <...> является, по сути, активнейшим средством истолкования Текста», становясь при этом «средством средневековой герменевтики» [там же, с.4–5].

Медиевисты выделяют **однотекстовую и системнотекстовую интертекстуальность**, при которых, в первом случае, происходит взаимодействие двух уникальных текстов — текста-источника (претекста, донора) и текста-реципиента (получателя). Во втором случае — **системнотекстовой интертекстуальности** — базой выступает становится ряд текстов, которые

вступают во взаимодействие на основе *общего интертекстуального элемента*. Таким элементом обычно оказывается устойчивая формула — лексема, синтагма, формирующие явление более высокого порядка — топос. В своем докладе мы рассматриваем явление интертекстуальности на основе древнерусского гимнографического текста чинопоследования праздника Преображения.

1. Воспроизведение библейских текстов в гимнографии праздника Преображения Господня.

Прежде всего, отметим, что гимнография рассматриваемого праздника насыщена текстами из Священного Писания [2]: это цитаты (как точные, так и неточные), парафразы, аллюзии текстов Ветхого Завета, а также свободные пересказы Евангелий от Матфея, Марка и Луки, в которых упоминается событие Преображения (Мф. 17:1–9; Мк. 9:2–10; Лк. 9:28–36). Рассмотрим более подробно способы воплощения **цитат** в вербально-певческих текстах этого праздника.

Нами выявлены две прямые цитаты из евангельских текстов:

– речь Бога-Отца «...сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение, Его слушайте...» (Мф. 17:5) и реакция апостола Петра на появление пророков Илии и Моисея «...Господи, добро есть нам здесь быти...» (Мф. 17:4),

– два цитируемых фрагмента из Псалтыри «...во свете Твоем оузрим свет...» (Пс. 35:10) и «...Фавор и Ермон о имени Твоем возрадуются...» (88:13),

– а также один из эпизодов Ветхого Завета, в котором Бог предстает перед Моисеем на Синайской горе, вручая скрижали завета «...и рече Бог к Моисею, глаголя: Аз есмь сый...» (Исх. 3:14).

Для решения своих художественных задач гимнотворцы в свободной форме применяют цитаты, видоизменяя их, дополняя, а в некоторых случаях разъясняя смысл используемых слов. Как отмечает исследователь Мария Новак, цитируемый канонический текст в гимнографии, как правило, подвергается значительным изменениям и не имеет строгой ссылки на источник [3, с.16]. Анализ текста службы Преображения подтверждает этот факт, поскольку дословное цитирование текстов Священного Писания мы встречаем лишь в некоторых случаях.

2. Певческая интерпретация евангельских цитат в древнерусских песнопениях службы Преображения.

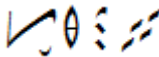
Остановимся на вербально-певческих текстах праздника Преображения, содержащих точные и неточные цитаты. Для этого обратимся к трем знаменным спискам, репрезентирующим три периода истории бытования певческих рукописей древнерусской службы праздника:

1. рукопись середины XII века, представляющая первый — ранний — период (РНБ, Соф. 384 (1156–1163 гг.);
2. памятник Кирилло-Белозерского монастыря 80-х годов XVI века (РНБ, Кир.-Бел. 586/843);
3. двознаменный сборник второй половины XVII столетия (РГБ, ф.3046 № 450).

Среди всех используемых цитат в чинопоследовании Преображения особую духовно-смысловую нагрузку несет заимствованная из Евангелий речь Бога-Отца (Мф. 17:5; Мк. 9:7; Лк. 9:35). Данный фрагмент Священного Писания наиболее активно задействуют создатели богослужебных текстов Преображения: указанная цитата в унифицированном чинопоследовании проходит сквозь всю службу и встречается 7 раз. В каждом случае применения данной цитаты певческая интерпретация вербальной строки представляет индивидуальное решение.

Впервые в чинопоследовании праздника цитату находим в инициальном микроцикле — в третьей стихире на «Господи, воззвах» 4-го гласа Великой вечерни «Гора яже иногда мрачна и

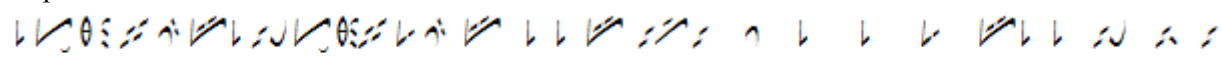
дымна». Несколько видоизмененный, по сравнению с претекстом, фрагмент Евангелия («Сей есть Сын Мой возлюбленный, о Немже благоизволих, Того послушайте») расположен в кульминационной зоне песнопения. В каждой анализируемой нами рукописи находим фиту

«Обычную»  в самом начале цитаты, на словах «сей есть».

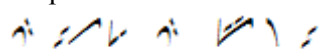
Певческое воплощение данной цитаты не просто акцентирует внимание на ее особой значимости в контексте стихир, но и усиливает ее драматургическую роль, подчеркивая месторасположение в завершающей части песнопения.

В следующей, четвертой, стихире на «Господи, возвах» 4-го гласа Великой вечерни «На горе высоце преобразя, Спас» в гимнографическое пространство песнопения помещена лишь заключительная фраза, сказанная из облака Богом-Отцом «Того послушайте». Как и в предыдущей стихире, эта синтагма расположена в окончании песнопения. Хотя ее певческая интерпретация не содержит сложных мелизматических распевов, цитируемый евангельский фрагмент находится в окружении трех тайнозамкнутых начертаний. Фитами отмечены лексемы «Ему же», «отець» и «распятием». Приведем пример по рукописи РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (л. 681), где синтагма «Того послушайте» выделена в отдельную строку и сопровождается в кадансовой зоне попевкой «бирюза»:

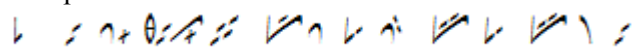
8 строка


 Е_МОУ_ЖЕ И ГЛА_СО_О_Т_Е_Ч_Е И_З_О_Б_Л_А_К_А_С_В_Е_Т_Е_Л_А П_О_С_Л_О_У_Ш_Е_С_Т_В_О_В_А_Ш_Е ГЛА_Г_О_Л_А

9 строка


 Т_О_Г_О П_О_С_Л_О_У_Ш_А_И_Т_Е

10 строка


 Р_А_С_П_Я_Т_И_Е_М_Е А_Д_А Н_Е_П_Р_О_В_Е_Р_Г_О_Ш_А_А_Г_О

Обратим внимание на то, что в первых двух случаях используется та же самая фита («Обычная»), что и в предыдущей стихире, объединяя тем самым единые по смыслу вербальные элементы текста.

В третьей стихире на литии Великой вечерни 2-го гласа «Иже прежде солнца свет Христос» обнаруживаем интересный пример, где отдельные части цитаты рассредоточены на протяжении нескольких строк поэтического текста. В гимнографический текст песнопения цитируемый материал помещен в значительно расширенном виде за счет дополнений, сделанных гимнографом. Эти дополнения носят догматический характер, содержат такие важнейшие учения христианства, как нераздельность Святой Троицы и сверхъестественное рождение Иисуса Христа.

Поскольку данная стихира входит в литургическую практику со второй половины XVII века, среди отобранных нами для анализа списков, находим ее только в двознаменнике РГБ, ф.304 №450 (л.325–326) соответствующего времени:

СЕЙ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

СЕИ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

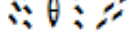
СЕИ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

СЕИ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

СЕИ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

СЕИ ЕСТЬ СЫН БОЖИЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ БОГА ОТЕЦА И ДУХА СВЯТАГО

Наряду с художественными вставками гимнографа, цитируемый фрагмент значительно расширяется за счет большого количества распеваний поэтического текста и включения мелизматического распева на лексеме «Божества». В анализируемом двознаменнике представлен только развод без указания соответствующего ему начертания. Но благодаря другим источникам того же времени, изложенным крюковой нотацией (Кир.-Бел. 666/923, л.108), мы по

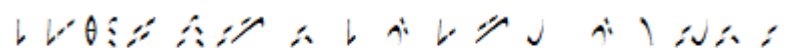
фитникам можем определить ее как фиту «Чудесна», «Умильна(я)», «Иудейска» — , развод которой полностью соответствует двознаменному варианту [4, с.176].

Рассматриваемая цитата занимает достаточно большой объем в песнопении и является самой значительной по протяженности во всем чинопоследовании праздника.

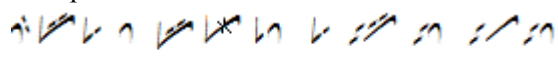
Применение указанной цитаты находим также в славнике на «стиховне» Великой вечерни 6-гласа «Петру, и Иакову, и Иоанну». В данном случае гимнограф поместил в текст-реципиент только начальную фразу «Сей есть Сын Мой возлюбленный». А в качестве окончания фразы создатель гимнографического текста включает собственное дополнение «пришедый в мир спасти род человече», раскрывая смысл слов Бога-Отца и объясняя главную миссию пришествия Христа.

Приведем пример по рукописи РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (л.682 об.):

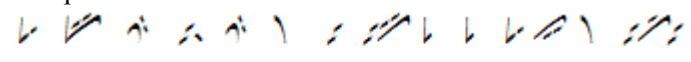
10 строка

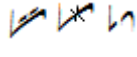
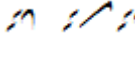
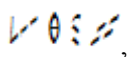
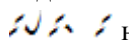

 ГЛА_СО_ЖЕ СЫ_ША_ХОШ СВН_ДЕ_ТЕ_ЛЕ_СТВОШ_Н_ЩЕ СО_ВЫ_ШЕ

11 строка


 СЕ_Е_СТЕ СЫ_НО МО_Н ВО_ЗН_БЛЕН_НЫ_И

12 строка


 ПРН_ШЕ_ДЫ_Н ВО_МН_РО СПА_СТН РО_ДО ЧЕ_ЛО_БЕ_ЧЕ

Как видно из примера, цитируемый фрагмент составляет отдельную, 11-ю строку песнопения и отмечен попевками «ключ»  и «кавычки» . Цитату подготавливает фита , сопровождающая синтагму «гласо же» и попевка «кулизма»  на лексеме «совыше».

Последний пример включения цитируемой речи Бога-Отца встречаем в заключительном песнопении Всенощного бдения — славнике на «хвалитех» 8-го гласа «Поют Христос». Здесь используется тот же вариант вербального текста цитаты, что и в третьей стихире на «Господи, воззвах» 4-го гласа Великой вечерни. Поскольку данные песнопения находятся в крайних микроциклах службы, сходство текста создает поэтическую арку чинопоследования. При этом певческая составляющая в песнопениях различна.

Выводы. Проанализировав способы воплощения вербально-певческой интерпретации самой распространенной цитаты из Священного Писания в гимнографии праздника Преображения, мы можем сделать следующие выводы относительно их интертекстуальных связей:

1. Евангельские изречения Бога-Отца в чинопоследовании праздника ни разу не представлены в своем оригинальном виде. Т.о., гимнографы в данном случае использовали прием **неточного цитирования**.

2. В поэтических текстах присутствуют различные способы работы гимнографа с цитатой:

- трансформация текста-источника;
- использование отдельных фрагментов библейского текста, что сближает данный принцип работы над вербальным текстом с мозаичной художественной техникой;
- дополнение и художественное переосмысление.

3. Цитата располагается лишь **в окончании** песнопений, как правило, перед стереотипной концовкой (термин И. Ефимовой). Такое композиционное решение соответствует построению евангельских текстов на Преображение, где речь Бога-Отца также находится в конечной зоне повествования, что говорит о тесной связи библейского и гимнографического текстов.

4. Певческая интерпретация цитаты предстает в роли ее музыкально-герменевтического истолкования. В каждом случае вербальная составляющая заимствованного евангельского текста сопровождается фитными комплексами, либо находится в их окружении (за исключением славника на «хвалитех»). Таким образом, значимость цитируемого материала усиливается с помощью пространных тайнозамкнутых оборотов, подтверждая его важнейшую духовную роль в контексте праздника.

5. Воспроизведение цитаты осуществляется во всех микроциклах стихир Всенощного бдения (третья и четвертая стихире на «Господи, воззвах», третья стихира на «литии», славники

на «стиховне» и на хвалитех»), что говорит о ее особом значении в контексте духовной сути праздника.

6. Цитата применяется в четной гласовой сфере (2–4–6–8), где 2–6 и 4–8 являются сродногласовыми. В сродногласовых песнопениях — третьей стихире на «Господи, воззвах» Великой вечерни 4-го гласа и славнике на «хвалитех» Утрени 8-го гласа вербальный текст цитаты идентичен, что, однако, не поддерживается общностью их певческих строк.

Библиографические ссылки

1. ЕГОРОВА, М., КРУЧЕНИНА, А. *Евангелие и древнерусское песнопение (интертекст в средневековой культуре): уч. пособие по дисциплине «Поэтика гимнографии и древнерусского певческого искусства» для образоват. прогр. «Древнерусское певческое искусство» (бакалавриат)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2018.
2. *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. Москва: Московская Патриархия, 1990.
3. НОВАК, М. Текст Апостола в славяно-русских служебных минеях: характер цитирования. В: *Вестник ПСТГУ III. Филология*. 2009. Вып.2 (16), с.15–22.
4. БРАЖНИКОВ, М. *Лица и фиты знаменного распева*. Ленинград: Музыка, 1984.
5. ДЕСНИЦКИЙ, А. *Поэтика библейского параллелизма*. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007.

FOLCLOR MUZICAL**CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DIN VALEA NISTRULUI ÎN CULEGERILE DE
FOLCLOR DIN SECOLUL XX (ÎN BAZA COLECȚIEI
DOINE, CÂNTECE, JOCURI DE GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU)****THE PROPER SONG FROM THE DNIESTER VALLEY IN THE FOLKLORE
COLLECTIONS OF THE 20TH CENTURY (BASED ON THE COLLECTION
DOINE, CÂNTECE, JOCURI BY GLEB THCAIKOVSKI-MERESHANU)****VASILE DRAGOI,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 78.031.4(478)**784.4(478)**

Articolul este dedicat unei colecții remarcabile de folclor muzical românesc din Basarabia, cules și descifrat de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, profesor universitar, etnomuzicolog, muzicolog, personalitate marcantă a culturii naționale. În special, autorul articolului s-a oprit asupra melodiilor din satele nistrene — cea mai mare parte a acestora aparținând speciei lirice de cântec propriu-zis — prezente în culegere, o noutate la momentul apariției culegerii. De asemenea, au fost analizate principiile științifice de notare și clasificare a materialelor, a fost relevat impactul lor pentru studiile științifice ulterioare. Pentru a scoate în evidență importanța colecției, a fost efectuată o scurtă trecere în revistă a unor culegeri de folclor ce conțin melodii din spațiul nistrean, apărute de-a lungul timpului, începând cu perioada interbelică. Concluziile relevă faptul că „Doine, cântece, jocuri” de G. Ciaicovschi-Mereșanu a constituit un punct de reper ce a marcat și a condiționat apariția unor noi colecții de folclor de înaltă ținută științifică.

Cuvinte-cheie: *colecție de folclor, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, cântec propriu-zis, folclor din spațiul nistrean*

The article is focused on a remarkable musical collection of Romanian folklore from Bessarabia, collected and transcribed by Gleb Tchaikovschi-Mereshanu — university professor, ethnomusicologist, musicologist, a remarkable personality of the national culture. The author of the article focused especially on the melodies collected in the villages situated on both sides of the River Dniester, attributed to the lyrical vocal genre of the proper song that was a novelty at the time of the publication. The scientific principles of transcribing and classification and their impact on the future scientific papers were also analyzed in the article. In order to emphasize the importance of the analyzed collection, the author presented a brief overview of some other musical folklore collections, which include melodies from the Dniester area, published since the beginning of the interwar period. The author remarks that the analyzed collection “Doine, cantece jocuri” by Gleb Ciaicovschi Mereshanu was a scientific milestone, which conditioned the publication of new folklore collections of high scientific value.

Keywords: *folklore collection, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, proper song, folklore from the Dniester area*

Introducere. Colectarea folclorului din satele situate pe ambele maluri ale Nistrului are deja o tradiție de aproximativ un secol și mai bine, începând cu unul din pionierii etnomuzicologiei românești, Teodor Burada, care a activat în secolul al XIX-lea. Pe parcursul secolului XX, a continuat colectarea și publicarea folclorului, iar știința etnomuzicologică s-a dezvoltat nu doar prin studii teoretice, ci și prin aceste activități premergătoare oricărei cercetări în domeniu. Culegerea *Doine, cântece, jocuri* de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, apărută în anul 1972, ocupă un loc aparte printre colecțiile de folclor publicate la noi, având un rol important atât pentru dezvoltarea etnomuzicologiei naționale în general, pentru promovarea folclorului și formarea de repertorii tradiționale, cât și pentru cunoașterea și promovarea cântecului propriu-zis din spațiul folcloric nistrean, în particular.

1. Colecții și culegători de folclor din spațiul nistrean, din anii 1930–1940. În perioada dată, în partea stângă a Nistrului (în R.A.S.S.M) au fost întreprinse colectări de folclor organizate atât de instituțiile de cultură din Tiraspol, cât și sub egida savanților ruși de la diferite instituții moscovite [1, p.54–56]. (Destul de detaliat a studiat materialele folcloristice din perioada interbelică, folcloristul Nicolae Băieșu, într-un articol publicat în 2008 [2]). Astfel, printre cele câteva publicații de folclor muzical editate în R.A.S.S.M., cules în această perioadă, se remarcă colecția de melodii instrumentale a lui V. Korcinski, devenită astăzi o raritate bibliografică (*Молдавские наигрыши и песни*, ed.1937) în care, din 49 de melodii, 10 sunt de cântece propriu-zise fără text, și cea a sub redacția lui D. Gherșfeld (*Cânteșe*, 1940, cu circa 50 de cântece propriu-zise, din cele 76 de melodii), despre care am scris mai detaliat într-un articol anterior [3]. Valoarea documentară a acestora însă este diminuată oarecum de „tributul” vremii, marcat de „nesiguranța metodologică” [1, p.55], întrucât autorii nu au indicat sursele — melodiile incluse în aceste colecții nu au fost pașaportizate, iar ultima din culegerile nominalizate include o serie de cântece compuse, cu texte compuse sau schimbate conform ideologiei sovietice etc.

În aceeași perioadă, în partea dreaptă a Nistrului (ce făcea parte din Regatul României), au fost puse bazele unor cercetări folclorice din perspectivă multidisciplinară, în cadrul Școlii sociologie al lui D. Gusti, prin activitatea de colectare și cercetare a lui Petre Ștefănuță (studiul său *Cercetări folclorice pe valea Nistrului-de-Jos* conține texte și materiale folcloristice, fără a include însă nici o melodie transcrisă). De asemenea, „La activitatea de colectare a folclorului basarabean au contribuit G. Breazul (101 melodii), E. Riegler-Dinu (150 melodii din Basarabia și Dobrogea), A. Dicescu (18 melodii)”, — arată V. Ghilaș [1, p.53]. Precum se știe, și C. Brăiloiu a efectuat expediții folclorice în Basarabia, însă, din păcate, materialele audio, din diferite motive, rămân a fi inaccesibile. Pe lângă aceasta, se pare că marele etnomuzicolog s-a focusat doar pe zona de centru a spațiului dintre Prut și Nistru și nu a efectuat expediții în satele de pe Nistru. V. Ghilaș mai arată, că „La colectarea materialului de folclor muzical din perioada interbelică participă mai mulți muzicieni de origine basarabeană — M. Bârcă, A. Dicescu, V. Popovici, Iu. Siminel” [1, p.54]. Printre culegerile de folclor muzical ale acestor muzicieni amintim pe cea melodii populare în aranjament coral de M. Bârcă și V. Popovici, în care am identificat circa 17 melodii din zona nistreană, autorii indicând localitățile și numele informatorilor. Totuși, aranjamentul coral presupune anumite modificări ale originalului folcloric, astfel, culegerea dată, ce are, fără îndoială, o valoare documentară cultural-istorică, poate fi utilizată doar parțial drept suport în studiile etnomuzicologice contemporane.

2. Colecții și culegători de folclor din spațiul nistrean, din anii 1950. În perioada de după cel de-al doilea război, se remarcă colecțiile Ecaterinei Lebedeva (*Молдавские народные песни*, 1951) și cea a Lidiei Axionova (*Cântecul popular moldovenesc*, 1958). Trebuie să notăm, că melodiile publicate de E. Lebedeva cu fost colectate în anii interbelici, în timpul numeroaselor sale expediții folclorice (1922, 1923, 1926, 1927, 1928, 1933 și 1935) în orașele Balta, Tiraspol, Dubăsari, Grigoriopol, Sucleia și Slobozia din stânga Nistrului. Valorificând materialele acestor expediții, cercetătoarea a publicat încă în 1935 o colecție texte folclorice, în colaborare cu Culai Neniu (1905–1939), cunoscut folclorist și compozitor din R.A.S.S.M., care în anii 1928–1930 a activat ca profesor de muzică și cânt la școala pedagogică din or. Balta. Ulterior, E. Lebedeva a descifrat o parte din melodiile culese, incluzându-le în culegerea editată în 1951 (25 de cântece). Merită de menționat că autoarea a indicat, într-un tabel la sfârșitul culegerii, anul culegerii, localitatea și numele de familie al informatorului, date importante pentru cercetarea ulterioară. Rămâne a fi incertă soarta celorlalte melodii culese — dacă e să estimăm după cele peste 170 de texte din colecția din 1935.

Lucrarea *Cântecul popular moldovenesc* semnată de Lidia Axionova, reputat muzicolog, personalitate marcantă în cultura muzicală a Republicii Moldova reprezintă, de fapt, un prim studiu de folclor, dedicat cântecului popular, în care autoarea efectuează o caracteristică destul de amplă a acestei specii lirice, marcând principalele trăsături ale sale. Cele 97 de melodii incluse (dintre care circa

jumătate din stânga Nistrului) sunt în mare parte preluate din colecții anterioare, ca fiind reprezentative pentru demersul său teoretic.

Având în vedere bine cunoscutele contexte istorice, sociale și politice în care s-a aflat spațiul folcloric nistrean pe parcursul acestor ani, colecțiile apărute până în anii 1960, reprezintă documente folclorice importante de care dispune etnomuzicologia națională contemporană.

3. Colecțiile din anii 1960. Dacă e să vorbim despre prezența folclorului muzical din satele de pe Nistru în colecțiile din anii 1960, trebuie să constatăm că aceasta este extrem de modestă. Doar în culegerea lui Petru Stoianov (*Cântece populare moldovenești*, 1967) găsim 2 melodii de cântece propriuzise. Întâi de toate, acest fapt se explică prin faptul că în anii 1960 au fost publicate doar foarte puține colecții de folclor muzical în general, colecția lui P. Stoianov fiind, de fapt, cea mai semnificativă. Pe de altă parte, abia în anii 1968–1969 (începând cu 1964) a fost organizată colectarea sistematică a folclorului muzical în cadrul Arhivei de Folclor AMTAP. Conform Registrului acestei Arhive [4], abia în anul 1971 expedițiile s-au desfășurat în stânga Nistrului, în satul Podoima, raionul Camenca, iar publicarea colecțiilor bazate pe materialele arhivei a început abia în anii 1970.

Totodată, o parte destul de semnificativă de materiale folclorice, inclusiv folclor muzical, se afla în colecțiile particulare ale etnomuzicologilor și culegătorilor de folclor din acea perioadă, iar acest fapt este confirmat de apariția colecției anunțată în titlul articolului de față.

4. Colecția *Doine, cântece, jocuri*. În acest context, colecția *Doine, cântece, jocuri*, editată în 1972 de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [5] a constituit un eveniment remarcabil în viața culturală din Moldova acelor timpuri, din mai multe motive: întâi de toate, din cele 163 de melodii folclorice (97 vocale și 7 instrumentale), 104 provin din colecția proprie a autorului. Localitățile vizate sunt: Mereșeni, Hâncești (satul buneilor lui G. Ciaicovschi-Mereșanu), Bravicea, Călărăși; Cenac, Cimișlia; or. Hâncești ș.a., situate în centrul spațiului folcloric pruto-nistrean și câteva sate situate pe ambele maluri ale râului Nistru — Mateuți, Rezina (21 de melodii), Dubăsarii-Vechi, Criuleni (1 melodie) și Cobsana, Râbnița (2 melodii). Astfel, reputatul etnomuzicolog și promotor al culturii naționale Gleb Ciaicovschi-Mereșanu și-a valorificat rodul muncii sale ca și culegător de folclor, aducând în fața publicului larg un florilegiu de melodii reprezentative (culese preponderent în anul 1948; per total, între anii 1939–1969, în unele dintre expedițiile sale fiind însoțit de compozitorul Nicolai Ponomarenco). O altă parte de melodii, mai mică, provin din diferite surse arhivistice — Fondurile Arhivei Catedrei de folclor de la Institutul de Stat al Artelor *G. Musicescu* și Fondurile Arhivei secției de folclor a *Căminului Republican de creație populară*.

Valoarea culegerii este subliniată și de faptul că autorul a documentat (pașaportizat) materialele muzical-folclorice conform rigorilor etnomuzicologiei la acel moment, indicând numele și anul nașterii informatorilor, anul culegerii, localitatea, sursa sonoră. Autorul însoțește multe din aceste date și cu observații de teren, comentarii referitoare la materialele culese, ceea ce constituia un pas important în primul rând, prin perspectivele de studiere ulterioară ce le oferea (în teza noastră de doctorat am inclus și studierea acestor materiale din spațiul folcloric nistrean).

Un alt moment ce se remarcă este și faptul că culegerea *Doine, cântece, jocuri* — așa cum indică și denumirea acesteia, cuprinde un spectru larg de specii și genuri ale folclorului românesc din Basarabia, în special, principalele specii ale liricii vocale (doina și cântecul propriu-zis), ale folclorului familial (melodii de nuntă și bocete) și de dans (jocuri). În mod special am menționa includerea doinei și a bocetului, fapt ce a constituit o dovadă a curajului civic și a cunoașterii profunde a valorilor folclorului nostru, întrucât doina la acel timp era quasi-absentă din repertoriile cântăreților, fiind marginalizată (se știe, că, conform preceptelor ideologiei comuniste, oamenii trăiau într-o societate fericită și nu mai aveau nevoie de doină și bocet, considerate rămășițe ale trecutului).

Astfel, în introducerea teoretică semnată de autor, se explică principiile de structurare a culegerii:

- criteriul istoric, „de la origine veche la melodiile noi”;
- „clasificarea pe specii a materialului vocal, în baza fondului literar”
- „pentru melodiile de joc, s-a pus ca bază variantele-tip în jurul cărora s-au plasat celelalte piese” [5, p.4].

Anunțarea și utilizarea acestor principii constituia pe atunci o noutate științifică, un model de urmat pentru cercetări ulterioare. De altfel, ele nu și-au pierdut actualitatea și până în zilele noastre, stând la baza metodologiilor contemporane de clasificare a folclorului muzical. De menționat, că în calitate sa de fondator și conducător, pe parcursul a mai multor decenii, al Arhivei de Folclor a actualei Academii de Muzică, Teatru și Arte Plastice, G. Ciaicovschi-Mereșanu a utilizat principiile sale și în constituirea catalogului arhivei, materialele căreia au constituit un suport pentru colecții și cercetări de folclor ulterioare, introducându-le astfel și în cercetarea academică.

În mod special am dori să ne oprim asupra compartimentului de cântece propriu-zise, care nu este doar cel mai numeros (120 de melodii în total, dintre care — 24 de pe Nistru), ci și foarte bine organizat după principiul tematicii poetice, — principiu menținut, de altfel, și în etnomuzicologia contemporană, — un alt element important, ce oferă informații utile atât cântăreților și iubitorilor de folclor, cât și cercetătorilor, care își vor porni studiile deja de la niște date sistematizate științific. Astfel, G. Ciaicovschi-Mereșanu grupează conținutul poetic al cântecelor în următoarele compartimente: a) cu conținut social (de haiducie, de înstrăinare, de argat, despre viață grea, de ursita femeii, de orfan); b) de recrutare; c) de dragoste; d) de glumă; e) de pahar; f) din marele război pentru apărarea Patriei (1941–1945); g) cântece noi.

În introducere se conține și un compartiment dedicat analizei conținutului poetic al textelor, și un succint, dar cuprinzător compartiment analitic, în care autorul se oprește asupra structurii muzicale a cântecului propriu-zis, ca specie predominantă în această culegere. Sunt relevate cele mai esențiale trăsături ale melodiei, ritmului, formei și versului. Acest demers analitic este valoros pe plan științific, întrucât se înscrie în albia cercetărilor etnomuzicologice românești.

În mod special G. Ciaicovschi-Mereșanu se oprește asupra caracterizării melodiilor la două voci din satul Mateuți, Rezina, situat pe malul drept al Nistrului, cântate în manieră polifonică. Autorul folosește termenul *contramelodie*: „Melodia principală (*cantus firmus*) a cântecului se găsește, de obicei, la vocea de sus. Cântecele începe, potrivit tradiției într-o sunare la unison, cântat fiind de tot grupul de cântăreți. *Contramelodia* (la vocea superioară), față de melodia principală, avansează la intervale de terțe mici, și mari. Câte odată bifurcarea vocilor formează și alte intervale, de cvartă, cvintă, sextă mare ori mică. Rândul melodic și strofa melodică se încheie, de obicei, în sunare la octavă” [5, p.13]. „Un asemenea stil *contramelodic* este cunoscut și la popoarele vecine, fiind adoptat și de moldovenii din satele situate în apropierea celor ucrainene” — conchide etnomuzicologul [idem]. Aceste observații sunt importante, surprinzând o trăsătură esențială a cântecelor nistrene și pot fi servi ca suport pentru studii teoretice ulterioare.

Am vrea să menționăm și calitatea transcrierii muzical-poetice a melodiilor, care a fost efectuată de către maestrul G. Ciaicovschi-Mereșanu conform celor mai înalte rigori etnomuzicologice: în texte, au fost notate principalele elemente lexicale ce apar în timpul cântării — completările de silabe, apocopa, anacruza de sprijin, refrenul. De asemenea, a fost alcătuit un glosar de cuvinte și expresii puțin vorbite sau întâlnite în dialect. Pentru descifrarea melodiilor, a utilizat semnele convenționale, explicate în prefața culegerii, care constituiau o noutate și care includeau, pe lângă semnele cunoscute din notația muzicală, și semne speciale de prescurtare sau prelungire a duratei sunetelor. Pentru fiecare melodie este indicată viteza metronomică de interpretare, iar pentru doine „cântate în stil parlando”, autorul indică *Ad libitum*.

Concluzii. Culegerea de melodii *Doine, cântece, jocuri* de G. Ciaicovschi-Mereșanu a reprezentat, la anul apariție sale — 1972, o realizare remarcabilă în știința etnomuzicologică națională,

completând fondurile folclorului muzical basarabean publicat cu un material bine documentat, autentic, valoros, ce poate fi utilizat ca bază serioasă în cercetări ulterioare. Toate culegerile de folclor semnate de cercetători și folcloriști (precum, spre exemplu, cele de C. Rusnac, E. Florea, A. Tamazlăcaru) care au apărut după colecția vizată, au avut-o drept model. Totodată, semnalăm și faptul că această culegere a devenit o raritate bibliografică, care necesită o reeditare și diseminare urgentă, pentru a ne cunoaște trecutul și pentru a ne redescoperi valorile folclorului.

Referințe bibliografice

1. GHILAȘ, V. Preocupări folclorice în Basarabia, Bucovina și Transnistria. În: *Arta muzicală din Republica Moldova, istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.39–65. ISBN 978-9975-52-046-1.
2. BĂIEȘU, N. Folcloristica în R.A.S.S. Moldovenească (anii 1930–1940). În: *Revista de lingvistică și știință literară*. Chișinău, 2008, Nr.3/4, 2008, p.48–57.
3. ДРАГОЙ, В. Песенный репертуар левобережья Днестра в сборниках фольклора 30-х–40-х годов: современный ракурс. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2019. Chișinău: Valinex, 2019, Nr.1 (34), p.105–109. ISSN 2345-148.
4. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anii 1970–1971*. Volumul V. Chișinău: Valinex, 2019. ISBN 978-9975-68-351-7.
5. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Doine, cântece, jocuri*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972.

REPERE DIN ISTORIA ROMANȚEI DE CIRCULAȚIE FOLCLORICĂ**ASPECTS RELATED TO THE HISTORY OF THE FOLKLORE ROMANCE****DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN,

doctor, profesor universitar interimar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3:781.7(478+498)

Istoria romanței de circulație folclorică în spațiul românesc are interferențe nemijlocite cu istoria generală a genului de romanță, care își are originea în cultura muzicală populară a orașului spaniol din Evul mediu. Romanța mondenă românească, trecând prin diferite influențe, inițial orientală, apoi occidentală, își conturează treptat caracteristicile structurale muzical-poetice proprii. La sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX romanța trece din mediul urban în cel rural. Influența romanței a fost atât de puternică, încât în circa două decenii se stabilește adânc în repertoriile colectivităților rurale și urbane, intrând în circuitul folcloric.

Cuvinte-cheie: romanță, circulație folclorică, mediu urban, mediu rural, cântec de lume, influențe, conținut poetic, structură muzicală

The history of the folklore romance within the Romanian territory has direct interference with the general history of the genre of romance, which originates in the popular music culture of Spanish cities in the Middle Ages. After sustaining various influences, such as oriental and western influences, the modern Romanian romance gradually outlines its own musical-poetic structural characteristics. At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the romance moved from the urban to the rural environment. The influence of the romance proved to be so strong that in about two decades, it became deeply established in the repertoires of the rural and urban communities, entering the folklore circuit.

Keywords: romance, folkloric circulation, urban environment, rural environment, influences, poetic content, musical structure

Introducere. Romanța este o specie muzicală, care a apărut în Spania în Evul Mediu și s-a răspândit mai târziu în toate țările Europei. La început a pătruns în Europa Occidentală ca un gen poetic, iar apoi unul muzical, formând în cultura diferitelor țări un stil vocal cu colorit specific. La originea ei îndepărtată are cântecele menestrelilor și trubadurilor medievale, ce colindau lumea cu melodiile lor atrăgătoare și simple. Termenul *romanță* însemna inițial *cântec lumesc*, compus în limba vorbită, dar nu latină (cultă), cum se obișnuia în muzica bisericească. Romanța, astfel, apare ca o creație laică, opusă cântărilor religioase. Culegerile unor asemenea creații cu un subiect laic purtau denumirea de *romansero*.

Ca gen, romanța este o lucrare vocală, de obicei cu acompaniament instrumental, susținut de chitară, lăută, pian etc. Textele redau, de preferință, aspecte din viață, în care dragostea ocupă rolul primordial. Acest gen de muzică s-a răspândit treptat, iar termenul *romanță* a început să semnifice, pe de o parte, un gen poetic liric, pe de altă parte, un gen al muzicii vocale cu un caracter cantabil. În Franța, spre exemplu, în secolul al VIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, cuvântul *romanță* era folosit alături de *chanson*. În unele țări, romanța și cântecul erau calificate cu același termen, ca exemplu în Germania — *lied*, în Anglia — *song*. În Rusia, romanța era concepută inițial ca o creație vocală cu text în limba franceză, chiar dacă era scrisă de compozitori ruși. Romanțele cu text în limba rusă au început să se numească *российская песня*. Creații care au precedat romanța, în accepția contemporană a speciei, alături de genul de cântec, a fost și interpretarea vocală a diferitelor melodii de dans precum menuet ori

siciliana cu text poetic. În secolul al XIX-lea, epoca romantismului, romanța devine unul dintre genurile preferate nu numai în cultura românească, dar și în alte țări occidentale, redând tendințele caracteristice ale epocii: tratarea lumii interioare, spirituale a omului și valorificarea artei populare.

1. Secolul al XVIII-lea pentru Moldova, ca și pentru întreg spațiul românesc, constituie o etapă importantă în evoluția culturii muzicale. Inovațiile, deși lent manifestate, sunt evidente în aproape toate genurile muzicale. Creația muzicală populară se îmbogățește continuu, reținând atenția cercetătorilor, scriitorilor, muzicienilor, care sesizează valoarea imanentă a artei populare. Acest secol reprezintă o etapă de acumulare a unor date esențiale și elemente de expresie noi, în baza cărora va lua naștere școala muzicală națională. Secolul al XIX-lea devine o etapă de o puternică și fructuoasă efervescentă creatoare. Anume în această perioadă, sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, apar și se dezvoltă genuri și specii muzicale noi, inclusiv în domeniul folclorului. Unul dintre care este romanța.

Precursorul romanței în cultura națională este *cântecul de lume* [1], denumire folosită încă prin secolul al XVII-lea, iar ultima dată spre mijlocul secolului al XIX-lea. Într-o perioadă atât de lungă, specia muzicală ce reprezenta cântecul de lume a evoluat permanent. Însă, în toate timpurile, acestea constituiau creații laice, în sensul larg al cuvântului, indiferent de originea lor, compuse în opoziție cu muzica cultă, religioasă. Alături de termenul *cântec de lume* la început se mai întâlneau denumirile de: cântări veselitoare, versuri desfătătoare, cântec de societate, irmos vesel ș.a [2].

În mediul orășenesc al secolului al XVIII-lea *cântecele de lume* reprezintă creații muzical-poetice, ce se caracterizează din punct de vedere literar prin conținuturi de dragoste, iar sub aspect muzical printr-o puternică influență orientală: moduri cromatice, turnuri melodice și ornamente. Cântecele de lume erau compuse de către lăutari sau alți cunoscători ai muzicii orientale pe versurile poezilor timpului I. Văcărescu, C. Conachi, I. Cantacuzino, fiind vehiculate de către lăutari și bucurându-se de succes în rândul orășenilor. În colecția lui Anton Pann *Cântece de lume* găsim suficiente exemple.

2. Romanța secolului XIX. Pentru cultura românească, cântecul de lume rămâne o simplă amintire prin anii 30 ai secolului al XIX-lea, vremea serenadelor nocturne, cântate de tarafuri întregi de lăutari la geamurile ”duduielor”. Cântecele de lume atât de îndrăgite de generațiile de la începutul secolului al XIX-lea cunosc o evidentă criză. Recunoscând apusul vechiului sentimentalism, care a generat cântecele de lume, Ovidiu Papadima intuiește caracterul noului sentimentalism „mai noros, mai complex, mai amar”. Cântecele de lume continuă să trăiască încă o vreme, trecând din „obișnuința protipendadei în lumea lui jupân Dumitrache și a lui Chiriac, lumea negustorilor și a meseriașilor, lume care a asigurat succesul culegerii din 1850–1852 a lui Anton Pann” [3], dar paralel cu existența lor apare „un gen aparte de muzică” [2, p.291]. Acest „gen aparte de muzică” nu poate fi altul decât romanța – o continuatoare directă a cântecelor de lume cu același rol funcțional îndeplinit în noile condiții social-istorice, care au dus la adânci transformări și în planul culturii. „Noul val” format în parte sub influența poeziei franceze și animat de dorința eliberării naționale și sociale găsește spre această dată tot mai mulți simpatizanți. Se naște, prin urmare, un „spirit al vremii”, receptiv tendințelor de înnoire în virtutea căruia tinerii nu mai sunt satisfăcuți de vechea poezie și de cântecele părinților lor. Creația semnată de Gr. Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, C. Bolliac, din prima parte a vieții, cunoaște un foarte larg răsunet. Începând însă cu anul 1842, când Dimitrie Bolintineanu publică *O fată tânără pe patul morții* aceștia sunt adumbriți sub raportul popularității. Poeziile lui Bolintineanu, atât cele erotice, cât și cele legendare istorice, sunt puse pe note și trec din saloanele vremii — unde făcuseră epocă, alături de cele ale lui C.A. Rosetti (mai ales *A cui e vina?*) — prin intermediul colecțiilor lui Anton Pann și al cărților de colportaj de mai târziu, în rândul maselor.

Așadar, de la începuturile firave, din cel de-al patrulea și al cincilea deceniu al secolului XIX romanța câștigă în cea de-a doua jumătate a secolului o popularitate neașteptată. Iubită de masele largi, în special de orășeni și negustori, devine pentru o anumită categorie de „artiști” o adevărată afacere

comercială. Numeroși autori se dedică întru totul creării acestui fel de producții, ajungându-se la cifre impresionante. În anul 1834 a fost editată colecția lui F. Rujițchi *42 de cântece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești*. În această colecție, deși melodiile sunt aranjate pentru pian, constatăm prezența muzicii orășenești, respectiv și a romanței prin titlurile pieselor și structura melodiilor *Dorul tău mă prăpădește, Mă sfârșesc, amar mă doare, Vezi, nemilostivă, vezi* etc. Și în colecția pentru pian a lui C. Miculi, cunoscut pianist de la mijlocul secolului al XIX-lea, elevul lui Fr. Chopin, descoperim câteva melodii de romanță, spre exemplu: *Ce tot fugi, iubito, Vin de mă sărută*.

Istoria romanței repetă, într-o perioadă mai îndelungată și în condiții istorice noi, pe aceea a cântecului de lume. Odată cu creșterea numerică a publicului intelectual, romanța părăsește salonul în care fusese lansată și urcă pe scena teatrului de varietăți. La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX romanța, deși continuă să fie lansată în lăcașuri ale culturii, se stabilește de preferință în cârciumi și localuri, la petreceri de tot felul și în bâlciuri, trecând repede în teritoriul sătesc, deschis noutăților urbane. Pătrunderea ei în cadrul colectivităților rurale constituie un fenomen dintre cele mai interesante, uluitor în adevăratul înțeles al cuvântului. Până în pragul secolului XX satul se arătase — cu excepția cântecelor de lume, pe care le preluase totuși cu măsură și le asimilase profund — refractar infiltrațiilor orășenești, după această dată el își deschide larg porțile înnoirilor și în primul rând romanței.

Infiltrarea și influența romanței a fost așa de puternică, încât în circa două decenii se încetățenește adânc în repertoriile colectivității rurale, din care strămtorează balada, mai ales în Moldova, și multe din piesele lirice tradiționale. Cărui fapt i se datorează oare aceasta? În primul rând transformărilor profunde produse în viața satului. Pătrunderea noilor realități social-economice duce la dezmembrarea colectivității arhaice tradiționale și la schimbarea statutului țărănimii, care, spre a putea trăi, împânzește orașele în căutare de lucru. De aici, împreună cu cei preluați la oaste, țărani aduc la întoarcere diversele produse culte sau cvasiculte, la care pot ajunge, de largă circulație în mediile urbane. Dar și fără aceste mișcări de populații, romanțele pătrund în sat prin diverșii intelectuali, care, chiar dacă nu disprețuiesc bunurile folclorice, țin, totuși, să-și creeze o lume a lor, aparte, mimând felul de viață a mediilor către care aspiră. Fenomenul acesta a fost bine surprins de Liviu Rebreanu în romanul *Ion*: „Apoi când venea întunericul, fetele, în frunte cu mama lor, începeau să cânte romanțe vechi românești, cu niște voci simpatice de sopran,acompaniate uneori de basul învățătorului” [4, p.57].

Dezvoltarea rețelei școlare, motivată tot de cauze economice în ultima instanță, contribuie și ea la pătrunderea cântecului cult și în speță a romanței în diverse pături sociale. Cărțile de colportaj și-au adus și ele contribuția la răspândirea acestor produse, precum și discurile de gramofon și patefon, ce se profilaseră, din interesele comerciale, pe romanțe, exercitând o presiune nemijlocită asupra repertoriului rural. Impunerea așa de bruscă, deși târzie a genului, este motivată și de factori de ordin spiritual. Cântecurile de lume trecute în repertoriile lăutarilor și duse de aceștia peste tot, sunt simțite — datorită cauzelor economice amintite, ce au dus la lărgirea orizonturilor intelectuale ale sătenilor — drept învechite. De fapt, la acea dată, ele fuseseră deja folclorizate în cea mai mare parte, încât nu se deosebeau prea mult de restul produselor populare. Cauzele economice unite cu necesitățile spirituale au făcut ca romanța să prindă foarte repede la public.

3. Spre începutul secolului al XX-lea se observă însă o schimbare substanțială în viața romanței mondene. Ritmul de înprospătare al repertoriilor scade considerabil, ajungându-se în scurt timp la repertorii oarecum constante, comune unor spații geografice foarte largi. Fără îndoială, este o dovadă concludentă că genul obosise și că în întregul lui înceta să mai aibă priză la mase. Dar, și aici lucrurile se complică, consecințele semnalate erau provocate și de un alt fenomen de creștere calitativă din viața interioară a genului. În perioada menționată, ca urmare a unor tendințe mai vechi, locul romanțelor simple, create după o aceeași schemă și de nume necunoscute, începe să fie luat de creațiile marilor poeți: V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Coșbuc, O. Goga etc., puse pe note de diverși compozitori

de la Alexandru Flechtenmacher până la George Enescu, ceea ce echivalează cu un adevărat salt calitativ.

De la redarea lirică a sentimentelor iubirii, spre sfârșitul secolului al XIX-lea romanța cunoaște evoluția către cuprinderea în sferele ei și a unor elemente epice, tratate însă cu multă substanță lirică. Relatarea diverselor crime, sinucideri, înnebuniri cauzate de dragoste, cât și a evenimentelor mai importante din viața îndrăgostiților, revine tot mai frecvent. Aceasta a și dus, de altfel, la înlăturarea din repertoriile din care romanța a pătruns masiv, cum este cazul Moldovei, tocmai a cântecelor epice. Faptul că romanțele sunt tot mai des cerute la mesele mari în locul baladelor, ce au fost uitate de mult, nu este prin urmare, întâmplător.

În cadrul unor texte valoroase, legătura dialectică vers-melodie se complică. Nefiind dependente de muzică, acestea se servesc uneori de ea, deși au o muzicalitate proprie, pentru a-i scoate în evidență anumite pasaje, în scopul măririi capacității de influențare artistică. Așa se întâmplă cu *Mai am un singur dor* pe versurile lui M. Eminescu, în care accentul muzical cade pe cuvintele cheie ale gândirii poetice, creând o linie directoare de înțelegere. Vădit influențată de muzica de operă, romanța aduce în contextul folclorului unele caracteristici aparținând acesteia, precum: tendința către vocalizare, reluarea temei melodice inițiale în final, în scopul întregirii creației, punctarea deosebită în cadrul aceluiași text etc.

Îndelungata circulație a romanței în mediile rurale conferă acesteia, pe lângă, și independent de rosturile sale în cadrul literaturii și muzicii „culte”, calitatea de specie folclorică. Existența, cu funcții deosebite, în același timp, în două domenii ale vieții culturale românești, ridică unele probleme ce trebuie studiate în legătură cu calitatea de „bun folcloric”. Deși, sub aspect formal, romanța se opunea în mod radical caracterelor prozodice ale poeziei populare, datorită pătrunderii sale în mediul rural din necesitățile satisfacerii nevoilor cultural-spirituale, sporite față de epoca anterioară, impunerea sa nu este împiedicată cu nimic, în ultimă instanță rolul hotărâtor revenind funcției pe care o exercită.

Concluzii. Chiar dacă prin folclorizare se ajunge până la urmă la atenuarea unor trăsături prea frapante, caracterul cult rămâne pe mai departe evident, făcând notă aparte față de restul folclorului. Intervenția informatorilor poate merge până la obținerea unor produse cu totul noi, ce nu mai amintesc decât foarte vag de cele de la care s-a pornit. Cea mai frecventă transformare suferită însă de romanță este separarea textului de muzică și adoptarea unei alte melodii: 1) populare, de obicei; 2) aparținând altei romanțe sau 3) fiind o creație proprie, atunci când melodia de bază este uitată. Fenomenul cunoaște și forma inversă, în sensul trecerii melodiilor de romanță asupra unora din cele mai cunoscute cântece populare precum sunt *Doină, doină cântec dulce, Eu mă duc, codrul rămâne* etc. Sunt mărturii incontestabile ale resimțirii romanței ca oricare dintre creațiile liricii populare, care adoptă foarte ușor o altă melodie, în funcție de viziunea compozițională și starea sufletească a celor care le interpretează.

Referințe bibliografice

1. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
2. BREAZUL, G. *Patrium Carmen*. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1941.
3. PAPADIMA, O. *Anton Pann. Cântecele de lume și folclorul Bucureștilor*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.
4. REBREANU, L. *Ion*. București: Univers Enciclopedic, 1955.

**CONTRIBUȚIA CONSTRUCTORILOR DE NAI
LA AFIRMAREA INSTRUMENTULUI ÎN CONTEMPORANEITATE****THE CONTRIBUTION OF PANPIPE MAKERS
TO THE AFFIRMATION OF THIS INSTRUMENT IN CONTEMPORANEITY****ANDREI DRUȚĂ,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 780.641.6****780.641.6:785.11****780.641.6:785.161**

Prezența naiului în viața muzicală contemporană trezește un interes deosebit pentru cercetare. Acest instrument cu origini străvechi a fost „redescoperit” în a doua jumătate a secolului XX. Astăzi naiul e un instrument solistic cu o sonoritate deosebit de bogată, cu un timbru inconfundabil și posibilități tehnice avansate, în spațiul românesc fiind inclus în componența formațiilor de muzică tradițională și în orchestre de folclor. A fost preluat, practic, în toate genurile existente în cultura muzicală contemporană, inclusiv muzica rock și jazz etc.

Articolul vizează contribuția esențială, în acest proces, a unor constructori de nai care, începând cu anii 60 ai secolului XX și până în prezent au perfecționat în mod radical acest instrument, oferindu-i posibilități tehnice și acustice nebănuite. Printre aceștia cei mai importanți se numără pionierii Liubomir Iorga și Petre Zaharia (Republica Moldova, anii 1960–1970) și continuatorii tradiției Grigore Covaliu (Republica Moldova), Ion Preda-tatăl și Ionuț Preda-fiul (România).

Cuvinte-cheie: arta de construcție a naiului, Grigore Covaliu, Ion Preda, Ionuț Preda, Petre Zaharia, Liubomir Iorga

The panpipe in contemporary musical life is of particular interest to research. This instrument of ancient origins was "rediscovered" in the second half of the 20th century. Today the panpipe is a solo instrument with a very rich sound, with an unmistakable timbre and advanced technical possibilities, in the Romanian space being included in the composition of traditional music groups and folk orchestras. It has been virtually taken over in all genres existing in contemporary musical culture, including rock and jazz music, etc.

The article refers to the essential contribution, in this process, of panpipe makers who, since the 60s of the twentieth century, have radically perfected this instrument, giving it unforeseen technical and acoustic possibilities. Among the most important ones are the pioneers Liubomir Iorga and Petre Zaharia (Republic of Moldova, 1960–1970) and the followers of the tradition Grigore Covaliu (Republic of Moldova) and Ion Preda (father) and Ionut Preda (son) (Romania).

Keywords: the art of manufacturing the panpipe, Grigore Covaliu, Ion Preda, Ionuț Preda, Petre Zaharia, Liubomir Iorga

Introducere. File din istoria confecționării naiului.

Îmbinând elemente deopotrivă vechi și noi, naiul, ca instrument tradițional, a dezvoltat și numeroase dexterități de interpretare în ultimii 50–60 de ani, care i-au permis ascensiunea pe cele mai mari scene ale lumii. Manifestările artistice ale naiului în contemporaneitate sunt cu atât mai spectaculoase, cu cât se cunoaște, că naiul este unul din cele mai vechi instrumente muzicale din lume, iar originea sa se pierde în negura vremurilor.

Numeroase mărturii arheologice și istorice vorbesc despre prezența naiului nu doar la români, ci și pe întreg mapamondul iar instrumente înrudite cu naiul se întâlnesc la diferite popoare. Și în spațiul românesc, naiul a fost prezent din cele mai îndepărtate timpuri — sunt cunoscute numeroase vestigii (date începând sec.VI î.e.n.), scrieri istorice și literare etc., în care se vorbește despre nai, în practica muzicală a geto-dacilor. Numeroase sunt și mențiunile literare, picturile murale ale bisericilor din Evul Mediu ș.a., ce dovedesc prezența naiului în cultura locală [1]. În secolul al XVIII-lea, naiul apare în componența tarafurilor lăutărești, alături de vioară și cobză, iar la 1774, naiștii Stanciu și frații-cobzari

Ivăniță cântau (la invitația oficială a delegației ruse către Divanul Valahiei și Moldovei) la palatul imperial din Sankt-Petersburg. Astfel a început afirmarea internațională a vechiului instrument, care curând a devenit cunoscut în întreaga Europă. Celebrul lăutar din secolul XIX Barbu Lăutarul a cântat la vioară, cobză și nai. Și în jumătatea a II-a a sec. al XIX-lea arta interpretării la nai continuă să fie prezentată și apreciată în străinătate: în Belgia, în Rusia, Marea Britanie, Azerbaidjan, naiștii fiind însoțiți de tarafurile conduse de Georghe Ochialbi, Sava Pădureanu ș.a.

Cu toate acestea, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, naiul treptat dispare din componența tarafurilor. După cum arată V. Ghilaș, despre acest fapt ne vorbește și absența unor consemnări al instrumentului în cele mai reprezentative formații din Moldova, conduse de Iancu Perja, Costache Marin, Costache Parno, Gheorghe Heraru [1]. Una din cauze ar fi lărgirea componențelor tarafurilor (în special în nordul republicii, numite de specialiști și fanfare lăutărești) prin instrumente aerofone de alamă — trompetă, trombon, alto, tenor, tubă — a căror sonoritate specifică a devenit dominantă și a înlocuit nu doar naiul, ci și cobza, și contrabasul, instrumente ce au avut „o soartă” asemănătoare, diminuându-și funcțiile până la o dispariție aproape totală. De asemenea, mai târziu, a fost adoptat și acordeonul, care a amplificat acest impact asupra componențelor, dar și asupra sonorității formațiilor.

1. Ascensiunea naiului în viața muzicală din spațiul românesc în secolul XX.

Acest instrument cu origini străvechi a fost „redescoperit” în a doua jumătate a secolului XX. Astăzi, naiul e un instrument solistic cu o sonoritate deosebit de bogată, cu un timbru inconfundabil și posibilități tehnice avansate, în spațiul românesc fiind inclus în componența formațiilor de muzică tradițională și în orchestre de folclor. A fost preluat, practic, în toate genurile existente în cultura muzicală contemporană, inclusiv muzica rock și jazz etc.

Extrem de important în evoluția acestor procese este aportul unor inegalabili interpreți de folclor de renume mondial — Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Simion Stanciu, Radu Simion ș.a. (România), Vasile Iovu, Boris Rudenco ș.a. (Moldova) — adevărați virtuozii care au dezvoltat o artă de interpretare la nai, net superioară predecesorilor.

Mulți dintre aceștia au fost și sunt și profesori de nai, care au educat zeci de interpreți din întreaga lume. Gheorghe Zamfir este autorul unei metode de nai, iar Simion Stanciu în anii 1970 a înființat Academia de nai *Syrinx*, ce activează și astăzi la Zürich. O contribuție aparte a avut-o celebrul profesor de nai basarabean Ion Negură, ce a educat numeroși discipoli, mulți dintre care se bucură astăzi de o faimă mondială — Iulian Pușcă, Ștefan Negură ș.a. Interesul muzicienilor de pe întreg mapamondul pentru acest instrument este mare — spre exemplu, în ultimii ani, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău au studiat naiul Kim Chang Kyun din Coreea de Sud și Rodney Garnett din SUA.

2. Artă de confecționare a naiurilor la confluența secolelor XX–XXI.

Procesul de afirmare artistică a naiului pe scenele universale și toate aceste succese de care s-au bucurat naiștii în secolul XX nu ar fi avut loc fără contribuțiile esențiale, pe care le-au avut constructorii de nai și care, începând cu anii 60 ai secolului XX, și până în prezent au perfecționat în mod radical acest instrument, oferindu-i posibilități tehnice și acustice nebănuite. Trebuie să recunoaștem că dezvoltarea artei interpretative la nai nu ar fi fost posibilă fără aportul remarcabil al unor meșteri, înaintași în domeniul confecționării naiurilor din a doua jumătate a secolului XX. Mereu în căutarea tehnicilor noi de confecționare a instrumentelor de o calitate acustică din ce în ce mai bună, alături de interpreți, ei au dus faima naiului românesc în întreaga lume. Cu părere de rău, sursele studiate nu ne oferă careva informații despre meșterii de naiuri de la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. XX, pe când naiul fusese supus suprimării. Primele date despre un constructor de naiuri le găsim cu referire la **Fănică Luca**, despre care se știe că își confecționa naiurile singur, sau le ducea la un meșter numele căruia a rămas necunoscut [1].

Printre primele instrumente profesioniste de la noi din țară, sunt cele confecționate începând cu anii 1950, de meșterul și interpretul **Tudor Captari** din Costiceni, raionul Noua Suliță, Ucraina, prieten cu renumitul Dumitru Blajinu, cu care împărtășeau pasiunea pentru nai. Astfel, maestrul D. Blajinu, iar mai târziu și Vasile Iovu, și-au început calea spre cunoașterea naiului, la instrumentele confecționate de T. Captari [2]. Instrumentele sale au avut o importanță crucială în ascensiunea naiului în viața muzicală din Republica Moldova.

Una dintre cele mai proeminente personalități care a avut un aport substanțial în propagarea naiului în întreaga lume este Liubomir Iorga — cunoscut promotor al culturii naționale, meșter de instrumente populare. „Din 1964 lucrează în atelierul de muzică la Combinatul de producție pe lângă Ministerul Culturii din RSS Moldovenească, unde face o pasiune pentru istoria instrumentelor muzicale populare. El confecționează fluier, cimpoaie, ocarine tradiționale, în plus, el a „reanimat” instrumente aproape uitate: drâmb, tilinci, cavaluri. A creat un instrument absolut nou, pe care l-a denumit *iorgofon*. Mai multe dintre instrumentele sale sunt păstrate în muzee, în diferite orașe” [3]. A fost reprezentantul direcției tradiționaliste în construcția instrumentelor, cântând „după moda veche”, utilizând biluțe de ceară și fasole pentru a schimba tonalitatea și a obține sunetele alterate.

În anii 1960, poli-instrumentistul **Petre Zaharia**, solist al orchestrei *Fluieraș* (1952–1975) și *Lăutarii* (1976–1978), meșter de instrumente populare, inspirat de naiul confecționat de T. Captari, începe să construiască de sine stătător instrumente, aducând un aport substanțial în perfecționarea construcției naiului. Schimbând unghiul curburii, dar și manifestând o atenție deosebită alegerii materialelor pentru confecționarea naiurilor, creează instrumente de o calitate mult mai înaltă, acest lucru permițând creșterea nivelului interpretativ atât din punct de vedere tehnic cât și acustic. Naiurile confecționate de el sunt considerate și astăzi ca fiind printre cele mai bune ca sonoritate și comoditate în interpretare.

3. Constructori-inovatori ai naiului în contemporaneitate.

Continuator al tradițiilor de construcție a instrumentelor, stabilite de P. Zaharia, Grigore Covaliu se numără printre cei mai renumiți meșteri de naiuri, iar la instrumentele lui cântă cei mai renumiți artiști. Aportul adus de meșterul Gr. Covaliu în construcția și perfecționarea tehnică a naiului este unul substanțial. Activitatea sa coincide cu o perioadă în care naiul se afirmă tot mai mult în viața artistică din spațiul românesc, iar clasa de nai de la Chișinău cunoaște o dezvoltare impresionantă. Toate acestea au necesitat instrumente de înaltă calitate, oferite datorită dragostei pe care o poartă acestui instrument, perseverenței și talentului său.

Instrumentele lui Gr. Covaliu își au locul în colecțiile interpreților din țară, dar și a celor de peste hotarele ei, meșterul creând instrumente de o valoare ireproșabilă, de înaltă performanță, pentru naiști din SUA, Coreea de Sud, Argentina, Rusia, România ș.a.

Fiind unul dintre cei mai renumiți din lume, meșterul de naiuri **Ion Preda**, începând cu anii '60 și până în prezent, având o pregătire profesională tehnică, a unit matematica cu muzica și, la început singur, iar mai apoi împreună cu fiul său **Ionuț Preda**, au calculat mai multe volume interioare a unor tuburi din diferite materiale cum ar fi : *bambus, tonchin, abanos, palisandru, tisă sau corn* din care au construit naiuri. De curând, au început să creeze naiuri din paltin creț, lemn folosit în construcția viorilor. Meșterii mai folosesc ca material alternativ în construcția naiurilor alama, acesta este cel mai nou material folosit la naiurile *Preda*, cu rezultate acustice extraordinare. În dorința de a diversifica sunetul naiului, în ultimele decenii, I. Preda a început să testeze diferite metode de captare a sunetului naiului. Astfel, el a venit cu ideea de a monta doze-microfon pe fiecare tub al naiului, acest lucru permițând amplificarea sunetului naiului fără a avea parte de reacții acustice nedorite (microfonie). Toate aceste lucruri, evident, marchează începutul unei noi etape în dezvoltarea tehnică a naiului.

În mod special am dori să menționăm și faptul că revoluționarea tehnică a naiului este și produsul colaborării dintre cei mai mari meșteri și interpreți, și unii și alții aducându-și aportul în

dezvoltarea tehnicilor de interpretare în baza noilor descoperiri ce țin de structura și sonoritatea instrumentului, lărgirea diapazonului acestuia etc.

Tot aici trebuie să menționăm și un alt fapt important — astăzi, și firmele mari, producătoare de instrumente muzicale din lume confecționează naiuri. Totuși, chiar dacă acestea sunt oarecum mai accesibile, instrumentele de manufactură, confecționate de meșterii P. Zaharia, Gr. Covaliu, Ion și Ionuț Preda ș.a. oferă cele mai bune calități tehnice și acustice și sunt preferate de artiștii profesioniști.

Concluzii. Putem afirma că în secolul XX, naiul repetă întocmai soarta viorii, la distanța de câteva sute de ani. La fel ca și vioara, care până la Epoca Renașterii era prezentă în cultura muzicală a popoarelor europene în diferite forme, astăzi naiul este prezent pe întreg mapamondul, având diferite forme, fiind creat din diferite materiale. Tot asemenea viorii, naiul cunoaște o perfecționare tehnică spectaculoasă, după ce riscase chiar să dispară, din cauza suprimării la care fusese supus, prin includerea în formațiile populare a unor instrumente precum acordeonul, clarinetul ș.a. Se reafirmă spectaculos, în a II-a jumătate a sec. XX, datorită marilor naiști virtuozii, dar și a unei pleiade strălucite de meșteri de instrumente.

Astfel, la confluența secolelor XX–XXI, aportul adus de meșteri în construcția și perfecționarea tehnică a naiului, este unul substanțial. Marii naiști din această perioadă cântă la instrumente de înaltă calitate, de o perfecțiune ireproșabilă, fapt ce le-a permis atingerea unor înalte culmi ale artei interpretative. Depășind hotarele repertoriului folcloric românesc, astăzi naiul perfecționat tehnic este solicitat în cele mai diverse genuri ale muzicii academice (în special cea simfonică și camerală). Un șir întreg de compozitori din Moldova, România și de peste hotare au scris lucrări de o reală valoare artistică pentru acest instrument. Sonoritatea naiului a și-a descoperit valențe noi, nebănuite și în muzica de estradă, jazz și rock, de film și teatru ș.a. Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diverse țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii.

Referințe bibliografice

1. GHILAȘ, V. *Naiul* [online]. [accesat 13.05.2020]. Disponibil: <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniucultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/naiul>
2. ȘTIRBU, M. *Școala de nai* [online]. [accesat 13.05.2020]. Disponibil: <http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/fanica-luca-4-iunie-2007/scoala-de-nai-293887.html>
3. BARBUȚA, S. *Toadere CAPTARI — renumit rapsod și neîntrecut lăutar din Costiceni* [online]. [accesat 13.05.2020]. Disponibil: <https://costiceni.blogspot.md/2014/03/toadere-captari-far-luminos-al-culturii.html>
4. *Libomir Iorga* [online]. [accesat 13.05.2020]. Disponibil: <http://www.moldovenii.md/md/people/290>

TIPURI DE ORNAMENTE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ TRADIȚIONALĂ

TYPES OF ORNAMENTS IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC

VITALIE GRIB,

doctorand, Șef Catedră Muzică populară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.614.332]:781.7(478)

[780.8:780.614.332]:781.68

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 ar fi: apogiatuura 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

The ornamentation of melodies for violin in traditional Romanian culture has tangencies mostly with the ornamentation recorded in written music. Thus, we have to deal with classical ornaments such as: appoggiaturas, simple, double, triple, multiple, superior and inferior, the trill, the upper and lower mordent, gruppetto, glissando, etc. These are, however, enriched in the fiddlers' violin technique by various other methods, such as: sliding appoggiaturas, sliding trill, sliding mordent, in fact combinations of the procedures already known but applied in a particular manner, as well as other ornamental techniques. The folk violin technique, the peculiarities of the interpreting procedures and the transformations that the violin undergoes in the hands of the oral tradition instrumentalists stem from the need for a fuller interpretation of the popular melody, without diminishing its content richness and specific character.

Keywords: ornament, typology, interpretation, classification, violin, traditional culture, folk melody, fiddlers

Introducere. Se știe că vioara, instrument de împrumut, a îmbogățit patrimoniul muzical românesc imediat după pătrunderea sa în cultura tradițională încă din secolul al XVII-lea, iar din secolul al XVIII-lea, are prioritate în preferințele instrumentale ale muzicanților de meserie [1, p.14]. În prezent este un instrument solistic nelipsit în majoritatea formațiilor de muzică populară. Vioara, instrument de proveniență occidentală, se adaptează foarte repede culturii noastre tradiționale, fiind folosită așa cum a fost preluată sau în variante de construcție autohtonă. Deseori, pentru a imita alte instrumente populare românești, viorii i se schimbă acordajul obișnuit, în vederea obținerii anumitor sonorități. Aceste acordaje speciale ale viorii se numesc *scordatura* [2]. Lăutarii „strică” acordajul sau „drăsura” instrumentului pentru a realiza diverse efecte sonore, precum imitarea cimpoiului, pentru a executa melodii pe coarde duble sau pentru a facilita interpretarea unor melodii. Spre exemplu, o anumită scordatură se folosea și se folosește și astăzi, când se imită tic-tac-ul ceasului în cunoscuta melodie *Ceasornicul*. Acestea se utilizează și cu scopul de a putea executa o ornamentație bogată.

Diversitatea scordaturilor denotă inventivitatea și ingeniozitatea violonistului în a-și folosi instrumentul propriu, dar și în a demonstra profesionalismul. Acordaje diferite ale viorii în practica violonistică au fost consemnate în timpul culegerilor folclorice efectuate încă de cercetătorul Bela Bartók în perioada anilor 1909–1914.

Maniera inedită de execuție și de transmitere a muzicii din cultura orală a generat în timp forme particulare de interpretare. Fiecare lăutar-violonist folosea forme și tehnici de execuție inventate doar

de el, pentru a „potrivi” linia melodică pe parcursul discursului muzical. Ei caută să îmbogățească mijloacele de expresie artistică ale viorii prin diverse artificii. Tehnica violonistică populară, particularitățile procedeele 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. Ornamentele sunt parte integrantă a acestei tehnici interpretative.

1. Ornamentarea melodiilor în execuție violonistică în cultura tradițională românească are tangențe, în mare parte, cu ornamentica din 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. [3, p.839]. Ele, însă, sunt îmbogățite prin diverse alte procedee, precum: apogiatura glisată, trilul glisat, mordentul glisat, accente ritmice, - de fapt, îmbinări ale procedeele cunoscute deja, dar aplicate într-o manieră particulară.

În muzica folclorică ornamentica face parte din așa-zisele morfologii secundare, ne referim la studierea structurii elementelor minuscule muzicale. Istoria ornamenticii muzicale este legată, de fapt de istoria notației muzicale. Transcrierea melodiilor folclorice, surprinderea și fixarea grafică a unor elemente de detaliu, de rafinament ritmic și melodic, inclusiv ornamental, nu se poate vorbi decât după apariția și perfecționarea mijloacelor de înregistrare și redare sonoră, de la începutul sec. XX. În ceea ce privește o tehnică specifică de transcriere, ea se conturează, la noi în cel de al doilea deceniu al sec. XX, prin contribuția importantă a lui Constantin Brăiloiu și a discipolilor săi.

Chiar și astăzi, problema transcrierii este una dintre cele mai anevoioase și de mare responsabilitate, deoarece rezultatul notării furnizează, de fapt, materialul ce stă la baza analizelor și, implicit, a concluziilor științifice rezultate în urma acestor analize. Dificultățile țin, pe de o parte, de imperfecțiunea și subiectivismul auzului omenesc, iar pe de altă parte, de insuficiența sistemului semiografic clasic, ceea ce face ca fiecare cercetător să folosească, să inventeze uneori, semne grafice care să sugereze anumite realități sonore particulare.

2. Ornamente frecvent întâlnite. Ținând cont de aceste dificultăți ale transcrierii repertoriului, totuși, astăzi întâlnim în practica muzicală următoarele forme stabile de ornamente:

- Apogiatura, formată din una sau mai multe note care se scriu cu caractere mai mici, pe lângă nota principală a melodiei.

Există *apogiatură* simplă:



apogiatură dublă și triplă:



se execută

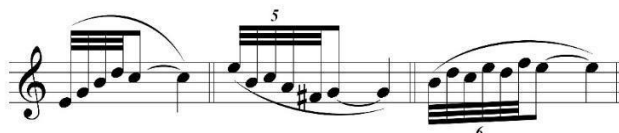


apogiatură multiplă:

se scrie



se execută

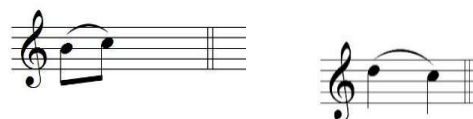


apogiatură lungă:

se scrie



se execută



- *Mordentul* este o alternare rapidă a unei note reale cu o notă auxiliară superioară sau inferioară și revenirea la cea principală

Mordentul poate fi simplu (alcătuit din 3 note)

*superior**inferior*

și dublu (alcătuit din 5 note)

se scrie





- *Grupetul* este o formulă ornamentală alcătuită din 4 sau 5 sunete, în care alternează sunetul principal al melodiei cu treapta lui superioară și cu cea inferioară. Cel din 4 sunete începe cu nota vecină, iar cel din 5 sunete începe cu însăși nota principală.

Există grupet așezat deasupra unei note:

grupet superior:



grupet inferior:



grupet superior:



grupet inferior:



grupet așezat între două note:

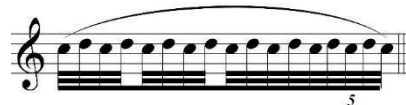


grupet cu alterații:





- *Trilul* este o alternare uniformă rapidă a notei principale cu vecina ei superioară. Se notează cu literele *tr*, deasupra sau dedesubtul notei principale a melodiei:



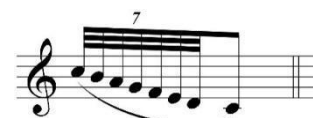
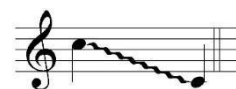
- *Arpeggiato* este un ornament constând din intonarea succesivă a sunetelor unui acord:



sau



- *Glissando* constă din alunecarea rapidă și egală de la o notă la alta a melodiei prin sunete intermediare. Se indică prin prescurtarea “gliss”, fie printr-o linie ondulată sau dreaptă așezată între cele două note extreme ale ornamentului:



- *Portamento* constă din purtarea legată a intonației de la un sunet la altul, printr-un șir de sunete vecine celor reale. Se notează printr-un legato cu indicația *port.*



- *Fioritura* se întâlnește la sfârșitul unei fraze muzicale sau a unei părți concluzive și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note principale ale melodiei.



3. Unele aspecte de interpretare a ornamentelor la vioară. Referindu-ne la modul de interpretare „al ornamentelor, două aspecte sunt evidente: toți lăutari, din toate zonele folclorice românești, se vor strădui să execute ornamentele cu maximă rapiditate, viteza execuției ornamentelor nu este influențată de tempo” [2, p.91]. Lăutarii încercau să execute ornamentele cât mai rapid posibil. Cu toate acestea, de cele mai multe ori, ornamentele sunt executate ritmic și ele coincid cu anumite accente ale arcușului, caz în care rolul lor capătă o importanță ritmică pe anumite sunete. Ornamentarea abundentă rapidă este totodată dovada unei tehnici mărunte avansate de interpretare, ceea ce îi reprezenta pe cei mai faimoși lăutari. Evidențiem în continuare unele particularități ale execuției ornamentelor în repertoriul violoniștilor de tradiție orală.

Trilul inferior la secundă mică cu o frecvență redusă a degetului mic (degetul 4) al mâinii stângi în execuția diferitelor melodii populare are ca rezultat o mobilitate mai redusă a acestuia. Desigur, instrumentistul va alege de multe ori execuția aceluși sunet cu ajutorul coardei libere, în loc de folosirea greoaie a degetului mic în poziția I-a. De cele mai multe ori, această metodă de înlocuire dă rezultate, însă nu poate fi utilizată întotdeauna. Este vorba de cazul particular al ornamentării cu tril a sunetului prins pe coardă cu degetul 3 în alternanță obligatorie cu degetul 4. Interpretul popular a găsit o soluție pentru rezolvarea ingenioasă a acestei situații, alternând degetul 3 cu degetul 2 în loc de 4. Desigur, rezultatul sonor este altul, însă este unul apropiat, având în vedere faptul că degetul 3 care constituie baza trilului se regăsește în alternanța 3–2, și putem considera că avem de-a face cu un tril care începe cu nota superioară. Trilul, executat foarte rapid, va ascunde urechii substituția făcută, impresia generală fiind una de normalitate.

Flageoletul — folosit frecvent în tehnica violonistică populară, acolo unde, degetele instrumentistului sunt insuficiente pentru executarea unor pasaje mai complicate din punct de vedere tehnic. Astfel, pentru obținerea sunetului mi^3 pe coarda Mi în poziția a III-a fixă, el întinde degetul 4 în extensie superioară și fără să mai apese coarda, numai prin atingere de suprafață va obține un *flageolet* ce produce sunetul mi^3 , acest procedeu evitând urcarea mâinii stângi în poziții superioare, acolo unde nesiguranța generată de necunoaștere poate da rezultate slabe.

Utilizarea frecventă a coardelor libere — procedeu foarte utilizat și la îndemâna tuturor, simplifică execuția melodiilor, fără a mai apela la același, mereu neexperimentat deget mic (4), a cărui dexteritate scăzută este justificată de nefolosirea lui uzuală în viața obișnuită ca deget independent. Inconvenientul acestui tip de interpretare se reflectă cu predilecție la mâna dreaptă, cea care conduce arcușul, prin faptul că de foarte multe ori, pentru un singur sunet, muzicianul trebuie să schimbe planul corzilor, al întregii mâini, antebraț și braț drept odată cu arcușul ce trebuie să atace dintr-un alt unghi, și pentru o fracțiune mică de timp, o altă coardă. Toate aceste schimbări ar putea fi evitate dacă, instrumentistul ar utiliza degetul 4 pe aceeași coardă. Însă specificul instrumental și originalitatea execuției ar avea de suferit.

Concluzii. Așadar, această situație, explică foarte bine de ce instrumentistul popular este dependent într-o mare măsură de poziția I-a a mâinii stângi. Orice alte combinații de digitație l-ar încurca foarte mult, neavând la îndemână posibilitatea utilizării coardelor libere. Printre modalitățile deosebite de interpretare la vioara populară există câteva proprii unor instrumentiști tradiționali, ce vin să ateste inventivitatea unor muzicieni în a-și atrage publicul prin obținerea de sunete pe vioară în maniere

deosebite, spectaculoase. Includerea de către lăutari a unei varietăți incredibile de ornamente alcătuite din *grupetto*, *apogiaturi* și *mordente* combinate, transformau melodia într-o dantelă fină, înflorată. Valoarea unui violonist era apreciată prin iscusința lui de a folosi această înfrumusețare.

Referințe bibliografice

1. SILAGHI, N. *Vioara în muzica tradițională românească din Transilvania*. Cluj-Napoca: [s.n.], 2009.
2. ALEXANDRU, T. *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București: Editura Muzicală, 1958.
3. GIULEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura muzicală, 1986.

FOLCLOR MUZICAL ȘI CREATIE COMPONISTICĂ**SUITA ÎN STIL POPULAR PENTRU CVARTETUL DE COARDE DE V. VERHOLA :
PARTICULARITĂȚI TEMATICE ȘI COMPOZIȚIONALE****THE SUITE IN FOLK STYLE FOR STRING QUARTET BY V. VERHOLA:
THEMATIC AND COMPOSITIONAL PARTICULARITIES****VICTORIA MELNIC,**doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**SVETLANA COȘCIUG,**doctorandă la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți**CZU 785.74.083.1:781.61****785.74.083.1:781.7**

Suita „În stil popular” (1978) pentru cvartetul de coarde de Vitalie Verhola prezintă un ciclu tripartit, în care cele trei părți alternează după principiul repede – lent – repede. Pornind de la un dans în măsură asimetrică (în partea I), compozitorul folosește în partea a doua o temă de inspirație folclorică transformată cu ajutorul ritmului, într-o doină. În partea a III-a, compozitorul, utilizând scriitura polifonică îmbinată cu diverse tehnici componistice, aduce tribut atât moștenirii folclorice din care este alimentat tematismul, cât și compozitorilor, care i-au servit drept model în formarea sa: D. Șostakovici și V. Zagorschi, evocând prin diverse mijloace anumite trăsături caracteristice ale stilului lor. În secțiunea mediană elementul folcloric se manifestă ca fundal ritmic ostinato, peste care se suprapune melodia unui cântec doinit în factură eterofonică, amintind de unele secvențe din „Poemul Nistrului” de Șt. Neaga. Astfel, prezența elementului folcloric în toate cele trei părți ale ciclului justifică pe deplin denumirea Suitei „În stil popular”.

Cuvinte-cheie: suită, element folcloric, V. Verhola, cvartet de coarde

The “Suite in folk style” (1978) for string quartet, by Vitali Verhola represents a cycle of three movements which alternate on the fast-slow-fast principle. Beginning with a dancing song with an asymmetric measure (in the I movement), the composer uses in the II movement a theme inspired by folklore and transforms it into a „doina” by changing its rhythm. In the III movement, the composer combines the polyphonic writing with various compositional devices, paying a tribute to the folkloric heritage, which inspired the themes, and to the composers, who served him as a model during his formation: D. Shostakovich and V. Zagorsky, evoking through different devices specific characteristics of their style. In the intermediary section, the folkloric element represents the background ostinato rhythm, on which the composer layers the melody of a doina in a heterophonic structure, resembling with some moments from St. Neaga’s “Poemul Nistrului”. Therefore, the presence of the folkloric element in all the three movements of the cycles justifies entirely the name of the suite „In Folk Style”.

Keywords: suite, folkloric element, V. Verhola, string quartet

Introducere. Vitalie Verhola (1946–1984) s-a impus în cultura muzicală națională prin contribuția adusă de el atât în activitatea de propagator al muzicii în republică și peste hotarele ei, cât și prin lucrările muzicale realizate în diverse genuri: operă, creații vocale, muzică-simfonică, vocal-simfonică, camerală, de estradă. Un loc aparte în moștenirea sa îl ocupă creațiile de diferit gen cu influențe din folclor: *prelucrări ale cântecelor populare* (pentru cor, țambal), *sonate* (pentru vioară și pian, fagot), *suite* (pentru cvartetul de coarde). Scrisă în anul 1978, Suita pentru cvartetul de coarde *În stil popular* a fost prezentată la Congresul VI al Uniunii Compozitorilor din URSS și apreciată printre creațiile de cameră ale compozitorilor din republicile unionale ca o lucrare originală, ce cucerește prin claritatea și prospețimea melodiei și armoniei. În cele trei părți ale suitei *În stil popular* compozitorul tratează creativ sursele inspirație folclorică.

Suita *În stil popular* de V. Verhola.

Partea I, Allegretto, 7/8 (3+2+2; 2+2+3; 3+2+2) este scrisă în formă tripartită mică, părțile extreme ale căreia amintesc de un dans cu caracter bărbătesc, iar secțiunea mediană având un caracter mai liric. Înrudirea intonațională între teme determină apartenența ei și la o formă variantică.

La stabilirea secțiunilor forme contribuie și măsura asimetrică a dansului, 7/8, gruparea căreia variază la începutul fiecărei secțiuni. Elementul predominant în această parte îl deține ritmul, iar diferite formule ritmice scot în evidență paleta ritmică a mișcării, care poate fi atribuită diverselor instrumente din componența tarafului.

Prima secțiune este scrisă în formă de perioadă, alcătuită din două propoziții și un complement cadențial. Tema dansului prezintă o melodie săltărească, de natură instrumentală, cu intonații cu caracter baladesc și de dans. Ornamentele prezente în partidele viorilor evidențiază timpii tari și relativi tari ai măsurii ternare, conferind melodiei și mișcării o anumită acuitate. Reluarea temei dansului la o octavă ascendentă în propoziția finală denotă o expunere în oglindă a înălțimilor sonore ale temei.

Ex. 1:

Allegretto
(3+2+2)

Complementul cadențial (2 ms.15–16) este construit pe cvintacordul *S* în mișcare paralelă ascendentă (viola și vioara II); acordurile redau parcă două ritmuri de percuție: timpii tari și relativi tari — lovitura pe tobă, timpii slabi — pe talger. Un rol important pe lângă varierea ritmică a acordurilor îl au și nuanțele dinamice *f* și *ff*, care evidențiază mersul treptat spre culminație (ms.17–19), accentuând sfârșitul primei secțiuni.

Indicațiile autorului referitor la schimbarea grupării ritmului asimetric în oglindă (2+2+3), precum și contrastul brusc al nuanțelor dinamice la *sp*, denotă începutul secțiunii mediane (3–6), structurată într-o formă bipartită mică cu repriză: **b (a) b_{var} + b₁b¹**. Primele trei măsuri se percep ca o introducere în caracter grațios la tema lirică din secțiunea mediană. Înrudită intonațional cu tema dansului din prima secțiune, tema din secțiunea mediană este de natură vocală, ceea ce se manifestă în caracterul silabic al melodiei.

Ex. 2:

Fiecare propoziție din secțiunea mediană prezintă o nouă variantă a temei, interpretată pe rând la violă, apoi la violoncel și I. Această succesivitate timbrală și variantică indică la un dialog în care "personajele" încearcă să-și scoată în evidență calitățile.

În primele două propoziții (3–4) tema dansului se execută *mp* la violă, nuanța întunecată a căreia creează un contrast timbral cu ostinato melodic luminos al violoncelului II. La sfârșitul ambelor propoziții violoncelul I prin bisonul de cvintă cu utilizarea arcușului "termină" la *pp* gândul melodic început la violă. Această ramificare în cvintă se percepe din punct de vedere semantic ca un cânt la două voci, cu semnificație de interjecție la sfârșitul rândului melodic (de tipul *măi!*, *hei!*), între timp ce *pizzicato* bisonurilor violoncelului acompaniază la *p*, creând efectul înăbușit al tobei.

În a doua perioadă partidele se schimbă cu locul: ostinato melodic trece în partida violei, iar melodia în varianta modificată se transferă la vioara II. De astă dată, desenul melodic al ostinato este inversat prin saltul la intervalul de 5 ↑. Varianta melodică a temei în a doua perioadă se bazează pe al doilea tetracord din modul mixolidic. Ultima propoziție, cu funcție de repriză (6) afirmă tonalitatea *D-dur* prin nuanța luminoasă a temei la vioara I.

Schimbarea grupării ritmice (3+2+2), redată prin mișcarea paralelă a bisonurilor de cvintă (vioara I) la nuanța *f* anunță solemn începutul reprizei (7). Repriza este puțin lărgită din contul a două măsuri, cu funcție de introducere, în care mișcarea paralelă a bisonurilor prezintă o varianta sonoră inversată a 5 ↓ (7, ms.42–43). Executate pe coardele libere *A* și *E* (vioara I), aceste bisonuri conferă o notă de luminozitate, pregătind apariția temei dansului bărbătesc.

Transpusă la o octavă ascendentă (la violoncel), tema dansului bărbătesc capătă o nuanță strălucitoare în sonoritățile cvintacordurilor expuse în oglindă. Dacă în prima secțiune tema a fost pregătită și susținută ritmic de cvintacordul în a treia răsturnare, în repriză tema este pregătită și susținută de cvintacordul în stare directă.

Repriza se termină cu complementul cadențial (9, ms.58–59), în *D-dur*, bazat pe mișcarea paralelă a cvintelor. La fel, ca în secțiunea expozitivă, formulele ritmice se percep ca o imitare a tobei (ms.60–62). O mică încheiere (10), cu funcție de cadență, este bazată pe succesiunea treptată în ascendență a cvintacordului pe coardele libere *G-D* (la violoncel) și *D-A* (la violă), pe bisonul *mi-si* pe coardele *D-A* (la vioara II) și bisonul accentuat *fa#-do¹* pe coardele *A-E*, timpul 1 (la vioara I), ce se rezolvă unison în tonica *la*.

Partea a II-a, *Lento*, 4/4 transpune discursul în sfera imaginilor lirico-meditative, reprezentată de un cântec liric în caracterul doinei. Domină atmosfera meditației, redată cu căldură de timbrul catifelat al violei (în prima parte), apoi succesiv la violoncel, vioara II și vioara I (a doua parte). Scris în formă bipartită simplă cu trăsături de formă strofică, cântecul prezintă, în cele două strofe ale sale, variante timbrale în diversă factură.

Tema cântecului, o melodie cantabilă, este expusă în tonalitatea *f-moll*, cu unele particularități ale modului doric. În mersul melodic se evidențiază intervalul de 4↑ și ↓, iar lipsa ornamentelor în melodie denotă tipul de cântare silabică. Sfârșitul propoziției este marcat de dominantă tonalității *f-moll*.

Ex. 3:

Lento

Tema începe cu o turație melodico-ritmică, bazată pe monograma *d-es-c* – o aluzie la numele lui D. Șostakovič² — acesta este primul motiv (**M1**). Completarea monogramei cu sunetul *h* are loc în fraza a doua, sincopată (ms.3), unde prin ornamentul de natură cromatică intonațiile monogramei sunt evidente. Acest motiv este completat de un submotiv (**SM**) pe timpul slab — două optimi pe un sunet repetat, ce completează turația incipientă (ms.1). Al doilea motiv — **M2** (ms.2) – al optimilor, prezintă o secvență, realizată ritmic prin procedeul hemiolei, obținută prin „transformarea unui timp muzical ternar într-unul binar” [5]. Intonația motivului 2 indică iarăși la o aluzie din creația lui Șostakovič — începutul dansului evreiesc din partea III (66) din Trio *e-moll* № 2, op.67. Acest motiv, mai degrabă ritmic, parcă ar sublinia bătăile ritmice haotice ale tobei. De fapt, acest motiv se evidențiază și în interludiu (4). Al treilea motiv — **M3** (ms.5) — mișcarea în descendență, apoi în ascendență a șaisprezecimilor — servește atât o legătură între secțiunile Temă — Răspuns, cât și o variantă în mișcare a diferitor timpi în Contrasubiect (**CS**) și Interludiu (**I**) :

Ex. 5:

Allegro

Fraza I Fraza II

M1 SM M2 M1v M3

d-es-c *h*

Secvențe

Fugato-ul conține patru trasări ale Temei, expuse succesiv la violă, vioara II, violoncel, vioara I. În cele trei **CS** compozitorul folosește diverse formule ritmice, inclusiv și cele din Temă. Pe parcurs se întâlnesc două Interludii, ce se construiesc fie pe materialul muzical al Temei, fie pe materialul din **CS**.

Secțiunea mediană (5–10) este structurată în două compartimente aproape identice — două variante timbrale, aranjate după principiul contrapunctului dublu. Fiecare compartiment are două straturi: primul — un strat *ostinato* din două linii (mișcarea ascendentă a optimilor la *pizzicato* și figura caracteristică a șaisprezecimilor); al doilea strat, *eterofonic* (în care se expune tema):

Ex. 6:

mp *mp* *pizz.* *mp*

Primul compartiment (5–7) începe cu o mică introducere — un fel de acompaniament ostinato (partida violei și violoncelului) la tema cântecului de dor. Caracterul figurilor melodico-ritmice ascendente ale optimilor din partida violoncelului indică la o improvizație jasistică (*pizzicato* violoncelului ce se asociază cu tehnica de execuție la contrabas într-un ansamblu de jazz). Viola execută concomitent un procedeu melodico-ritmic al șaisprezecimilor după o pauză de șaisprezecime — o polifonie latentă, bazată pe aceeași mișcare ascendentă. Acest procedeu se întâlnește și în *Diafonii* de

² D.D. Șostakovič a fost compozitorul preferat al lui V. Verhola. Portretul lui D.D. Șostakovič atârna la un loc de cinste pe un perete în cabinetul de lucru al compozitorului V. Verhola din apartamentul de pe str. A. Mateevici, unde a locuit familia lui (din spusele fiicei compozitorului, Evghenia Bolotova: 13.XII.2019).

V. Zagorschi, deși în metrul ternar — o aluzie la figurile melodico-ritmice ale jazz-ului. Tema expusă eterofonic în partida viorilor, prin structura melodică și caracterul expresiv, amintește de intonațiile din partidele coardelor, secțiunea Tratare din *Poemul Nistrului* de Șt. Neaga.

Ex. 7:

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The Violin I part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

În al doilea compartiment (8) totul se deplasează cu o 2 ↑, la nuanța *f*. Aceasta intensifică contrastul între compartimente care scoate în evidență și inversarea timbrală (se are în vedere, că instrumentele se schimbă cu locul — 1), după principiul contrapunctului mobil vertical. Suportă mici schimbări doar linia melodică ostinato (vioara I) — chiar de la bun început (8) ea variază în plan ornamental.

O mică construcție de legătură (ms.83–84), bazată pe pasajele șaisprezecimilor în *crescendo*, duce la **I** — culminația generală a întregii părți. Revenirea **I** (11) înaintea reprizei se acceptă ca o structură în oglindă. În tratarea **I** compozitorul folosește ingenios tehnica izoritmiei într-o factură polifonică, ce se expune sub forma unui dialog motivic, susținut la *ff* de către viori și violă cu replicile violoncelului și invers. Bazându-se pe intonațiile melodice ale **M1** din tema fugato, viola dublează vioara I la un interval de 9↓, creând o eterofonie. Concomitent vioara II execută o mișcare melodică contrară, bazată pe același **M1**, dar cu profilul melodic ascendent. În toate aceste trei partide se aplică procedeul hemiolei. Profilul melodic ascendent la *ff* este susținut și de replica violoncelului, care acum capătă un alt sens — acest motiv melodico-ritmic face o aluzie la un fragment de *bătută*.

Repriza (12–17) prezintă varianta în oglindă a fugato-ului din prima secțiune. Amplasarea Temei cu renumitul motiv al monogramei în registrul acut de o sonoritate strălucitoare, asemeni unui nimb, creează un puternic contrast al registrelor cu armonia tonică, expusă în acorduri, ce subliniază timpii tari și relativ tari, și care evidențiază și în răspunsul real (13), *g-moll* cu **CS1** păstrat.

Coda (17) expune tema în varianta augmentată, în ritmul pătrimilor și optimilor, la nuanța *ff*, conferindu-i monumentalitate. O expresivitate deosebită în codă are factura corală acordică, bazată pe mișcarea paralelă a acordurilor politonale, asupra cărora se evidențiază la vioara I monograma *d – es – c – h*. Sonorizarea monogramei la începutul fugato-ului de violă, apoi în repriză și în Codă de vioara I, se pare de o conotație profundă — prin acest contrast de registru și timbru compozitorul a dorit, probabil, să sublinieze trecerea „de la întuneric la lumină”. Și augmentarea temei în Codă contribuie la afirmarea unui caracter la sfârșitul lucrării, fapt confirmat de acordul final al tonalității *C-dur*.

Concluzii. Concluzionând rezultatele analizei, putem afirma cu certitudine că Suita *În stil popular* (1978) pentru cvartetul de coarde prezintă o lucrare matură a compozitorului V. Verhola ce denotă un stil componistic pe deplin format cu trăsături distincte și ușor recunoscutibil, bazat pe sinteza

unor elemente din arta muzicală savantă cu cele inspirate din muzica populară. Tratarea diversă a genurilor folclorice în primele două părți creează o reprezentare despre firea poporului nostru, reflectată în dans și cântec. Mai mult decât atât, în cele două părți se simte suflul timpului și perindarea spațiului — spre exemplu, partea I prin ritmul asimetric introduce în atmosfera muzicii lăutarilor din trecut, iar în partea II intonațiile cântecului doinit, asemănătoare cu cele din *Cântecul de leagăn* de D. Fedov transferă în sfera de imagini a cântecului din perioada sovietică — noul folclor. În ambele părți compozitorul folosește cu măiestrie posibilitățile tehnice și timbrale ale tuturor instrumentelor, realizând cunoașterea folclorului muzical din Moldova. În ceea ce privește partea III, compozitorul folosește o diversitate de stiluri și tehnici componistice, făcând unele aluzii la influența pe care a avut-o D. Șostakovici, V. Zagorschi și Șt. Neaga în formarea compozitorului. Folosind posibilitățile interpretative ale cvartetului de coarde, V. Verhola atinge pe alocuri o forță a sonorității asemănătoare cu cea simfonică.

Referințe bibliografice

1. CRISTESCU, C. Melodica folclorică bucovineană. Noțiuni introductive. În: *Ghidul iubitorilor de folclor*, 2012. Suceava: Lidana, 2012, nr.2, p.17–26.
2. GIULEANU, V., IUȘCEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. Vol. I. București: Editura muzicală a UC din RPR., 1962.
3. OPREA, G., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
4. СТОЛЯР, З. Об одном обороте в молдавской музыке. În: *Советская музыка*, 1972, №11, с.107–109.

VALORIFICAREA ELEMENTULUI FOLCLORIC ÎN SUITELE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA

USING THE FOLKLORIC ELEMENT IN GHEORGHE NEAGA'S SUITES

NATALIA CHICIUC,

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

CZU 781.5.083.1:781.7(478)

Printre caracteristicile stilistice ale creației lui Gheorghe Neaga se face remarcată valorificarea materialului tematic de proveniență națională aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Obiectivul articolului de față este scoaterea în evidență a unui șir de exemple observate în opusurile create în genul de suită, în care, deși nu vor fi găsite citate directe sau imitații din folclor, Gheorghe Neaga reușește să găsească o modalitate de regândire a elementului folcloric la nivel intonativ, melodic, ritmic etc., prin care muzica genuină să capete o ușoară însemnătate științifică. Incluse în partiturile tuturor suitelor prin cele mai originale metode, diferite elemente ritmice, melodice sau modale relatează despre atașamentul continuu al autorului pentru melodia străbună.

Cuvinte-cheie: suită, folclor, element folcloric, valorificare, procedeu, metodă, stil

Among the stylistic characteristics of Gheorghe Neaga's music stands out the valorification of the thematic material with national origins in close connection with the local folk song. The purpose of this article is to highlight some examples observed in suite genre opuses, in which, although no direct quotations or imitations from folklore will be found, Gheorghe Neaga manages to find a way of rethinking the folkloric element at the intonation, melodic or rhythmic level, through which genuine music acquires a slight scientific significance. Included in the scores of all suites by the most original methods, various rhythmic, melodic or modal elements it tells about the author's continued attachment to the ancestral song.

Keywords: suite, folklore, folkloric element, valorification, procedure, method, style

Introducere. Din punct de vedere stilistic, credo-ul lui Gheorghe Neaga se sprijină cu încredere pe doi piloni magistrali: întregul ansamblu de realizări componistice găsite de-a lungul istoriei universale și naționale a muzicii și, de la sine înțeles — având în vedere originile lăutărești ale muzicianului —, domeniul folclorului autohton. Fiecare dintre opusurile în genul de suită demonstrează o anumită influență a folclorului în materie de genuri, formule ritmico-melodice, caractere, atmosferă ș.a. și, chiar dacă autorul a semnalat ocazional și alte direcții stilistice în partiturile sale (neoclasiciste, impresioniste sau postimpresioniste), tot elementul folcloric este cel care impresionează. Anume acest fapt a provocat apariția articolului de față și prezentarea a cinci suite¹ apărute în diferite perioade ale maturității componistice a lui Gheorghe Neaga — *Suită* pentru pian (1961), *Suită* pentru cvartet de coarde (1965), *Suită* pentru orchestră de cameră (1966), *Suită* pentru orchestră de coarde (1970) și *Suită* concertantă pentru violoncel și pian (1986).

1. Valorificarea hegemonică a elementului folcloric în *Suită* pentru pian, *Suită* pentru cvartet de coarde și *Suită* pentru orchestră de cameră.

Create succesiv, primele trei suite ale lui Gheorghe Neaga indică o anumită evoluție a componisticii sale, dar există și dovezi clare în partiturile acestora ce demonstrează atașamentul de neclintit al autorului pentru sursa de inspirație — izvoarele folclorice. Nu înainte de a prezenta un cadru cronologic al celor trei creații, vor fi semnalate, în cele ce urmează, câteva probe care ar confirma

¹ Muzicologia națională cunoaște existența unei a șasea suite, una pentru cvintet de instrumente de suflat, însă partitura acesteia este de negăsit, cauză din care lucrarea nu este prezentă în articolul de față.

utilizarea speciilor, ritmurilor, modurilor și caracterelor specifice folclorului, precum și practicarea preponderentă a scriiturii omofone și a unui limbaj muzical clasico-romantic.

Primul opus al lui Gheorghe Neaga în genul de suită — *Suită* pentru pian — a apărut în 1961, la câțiva ani distanță de absolvirea de către acesta a clasei de compoziție, într-o perioadă în care muzicianul își făcea debutul său de compozitor cu primele lucrări instrumentale în forme ample. Al doilea opus — *Suită* pentru cvartet de coarde — datează din 1965, într-o pauză de doar câteva zile luată după crearea solicitantei Simfonii a II-a [1, p.96], și la numai un an distanță, în 1966, un alt opus în genul de suită a continuat căutările componistice și năzuințele muzicale ale lui Gheorghe Neaga — *Suita* pentru orchestră de cameră.

Toate trei provoacă interes muzicologic, având conținuturi complexe prezentate în forme mici și mari printr-un limbaj tradițional cu o ușoară tendință inovatoare, iar fiecare parte a lucrărilor cuprinde imagini și elemente folclorice pe cât se poate de substanțiale în contextele ideatice ale creațiilor. Pornind de la această idee, ca un prim exemplu vor fi date titlurile *Doină* și *Dans*, două părți de mijloc din *Suită* pentru cvartet de coarde, în care se impun tânguiala improvizatorică a personajului principal — viola — sau caracterul dansant exprimat de scriitura cât mai simplă din partitură.

Vorbind direct despre materialul muzical inclus de Gheorghe Neaga în cele trei opusuri, se constată că titlurile nu exprimă întocmai detaliile de sorginte folclorică din interiorul părților, care fac trimiteri repetate către anumite specii din folclor. În *Basm* din *Suită* pentru pian tema ar fi expusă în caracterul unui cântec de leagăn [1, p.113] și spre sfârșit se accentuează cel specific melodiilor doinite [1, p.36]. În variațiunea a treia din *Temă cu variațiuni* — partea a patra din aceeași lucrare, în baza intervalului predominant al acesteia — secunda — se realizează o expunere complexă asemănătoare din punct de vedere ritmic stilului improvizatoric al doinei [2, p.210], iar pasajele declamate și exprimate oratoric într-una dintre partide și răspunsurile aspre aflate în registre grave în cealaltă partidă accentuează respectiva analogie.

Extrem de importantă pentru Gheorghe Neaga se dovedește a fi valorificarea elementelor de ritm și tempo. În *Scherzino* din *suita* pianistică ritmul alert și senzația permanentă de accelerare temporală în primul compartiment se datorează indicației *Prestissimo giocoso* și figurilor ritmice secționare cât mai divers între schimbările frecvente ale metrelor ($1/8$, $3/8$, $5/8$, $6/8$, $4/4$), iar melodia expresivă și caracterul *cantabile* ale temeii secunde se apropie de melosul folcloric anume prin formulările ritmice. În partea finală a aceleiași creații — *Rondo* — indicațiile *Allegro molto con brio* și *staccato*, precum și formulele ritmico-melodice sincopate și fără salturi intervalice mari sugerează în cazul refrenelor buna dispoziție produsă de muzica folclorică de joc. Un alt exemplu se găsește în episodul *C* din *Scherzo*, partea finală din *Suită* pentru cvartet de coarde, în care compozitorul abordează ritmul de horă mare; iar în partea a treia din aceeași lucrare, în care indicația *Allegro alla marcia* direcționează orice inițiativă de cercetarea către genul de marș (mișcarea în cauză nu are titlu), din liniile de acompaniament vor ieși la suprafață formule ritmice cu specific folcloric.

Primordială pentru argumentarea înaltului nivel de valorificare a folclorului în primele trei suite ale lui Gheorghe Neaga este scriitura. În baza intonațiilor modale diatonice completate cu intervale predominant disonante și structuri cromatizate de complexitate diversă, compozitorul își personalizează toate partiturile prin metode cât mai originale. În *Suită* pentru pian, bunăoară, prima temă din *Scherzino* cuprinde sonorități intens cromatizate, în timp ce a doua este construită în baza scării mixolidicului armonic — cu intervale de 2+ formate între treptele a II-a coborâtă (*fa ♯*) și a III-a majoră (*sol♯*) — și a tetracordului superior în variantă melodică [1, p.39]. În plus, arpeggierea și ostinarea celor două acorduri din partida mâinii stângi — septacordul tonic și septacordul micșorat — sunt îmbinate intenționat cu dubla poziție ($\sharp / \#$) a sunetului *la*, sugerată fiind o dublă modalitate. Ceva mai diferite sunt condițiile de expunere a materialului sonor în *Rondo*, partea finală a lucrării, care debutează cu o îmbinare a

lidicului cu mixolidicul. Neașteptat de omofonă, țesătura conține în mod surprinzător înlănțuiri de trisonuri expuse dispersat în câteva momente. Însă Gheorghe Neaga nu face abstracție de acordurile construite pe cvarte și cvinte, apariții cu care ne obișnuiește, de facto, în întregul său repertoriu componistic.

În ceea ce privește *Suita* pentru cvartet de coarde, scriitura și mijloacele de expunere muzicală reflectă o perpetuare a canoanelor, dar și o ușoară intenție de înnoire. Chiar în *Introducere* se evidențiază formularea modală cromatizată întoarsă² (*re b-mi-re ♯*), atât de frecvent întâlnită în creațiile de mai târziu ale lui Gheorghe Neaga. Apoi, pe parcursul secțiunilor de mijloc din *Dans*, pe lângă arpegiile și intervalele de cvartă și cvintă ce formează inițial o scriitură suficient de transparentă, cele trei elemente sonore sunt dublate și chiar triplate la secunde, terțe sau cvarte, iar augmentarea optică a cuprinsului ideatic mai este însoțită și de unele efecte politonale [1, p.97].

Cam aceleași tehnici enumerate până aici se regăsesc și în *Suita* pentru orchestră de coarde. Formulările cromatizate întoarse (gen *la b-si b-la ♯*) și dubla poziție a unui sunet se întâlnesc în *Coral* și, mai ales, în a doua jumătate a creației. În partea a treia unul dintre elementele ideatice pe care Gheorghe Neaga pune accent în mod evident, secvențându-l sau folosindu-l drept pedală, este tocmai o formulă întoarsă. Aceeași formulă întoarsă este observată și în ultima parte a suitei, compozitorul folosind-o în inversare față de trasarea originală anterioară, iar sporadic adaugă prin suprapunere și o ”inversare a inversării”. În plus, insistarea asupra intervalului de $2m$ în contextul cromatizării și instabilității tonale în *Vals* contribuie la crearea efectului de ”dans ciudat” și copleșitor pentru ascultător sau un eventual dansator.

2. Abordarea indirectă a elementului folcloric în *Suită* pentru orchestră de coarde și *Suită* concertantă pentru violoncel și pian.

Următoarele două suite ale lui Gheorghe Neaga se numără printre cele aproximativ o sută de suite autohtone compuse anume în etapa de înflorire a genului în perimetrul muzicii naționale [5, p.25]. *Suita* pentru orchestră de coarde „inaugurează o perioadă de maturitate creativă a autorului” [6, p.96]. Apărută în 1970 și executată în premieră pe 4 octombrie 1970, în cadrul programului de deschidere a sezonului de concerte [1, p.26] susținut de către Orchestra Filarmonicii chișinăuene sub bagheta dirijorului Timofei Gurtovoi, lucrarea a fost considerată un succes imediat și a intrat de îndată în patrimoniul de aur al muzicii naționale. Cât despre *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, aceasta datează din 1986 și reprezintă o excelentă dovadă a maturității componistice de care autorul a dat dovadă în anii respectivi. Creația corespunde pe deplin normelor genului concertant și este dedicată violoncelului, or, deși pianul este cel care predomină de regulă partiturile în care figurează, violoncelului i se acordă aici un rol principal, iar „faptul că în niciuna dintre părțile *Suitei* nu se găsesc introduceri, încheieri sau interludii individuale pianistice, dovedește de asemenea întâietatea violoncelului” [7, p.103].

Spre deosebire de primele trei suite, aflate sub hegemonia stilistică a folclorismului, în partiturile acestor două opusuri Gheorghe Neaga este predispus către o mai mare diversitate de influențe stilistice. În raport cu metodele de valorificare a elementului folcloric, atât *Suita* pentru orchestră de coarde, cât și *Suita concertantă* pentru violoncel și pian demonstrează că „folclorul, ca izvor permanent de inspirație, capătă în creația muzicală din această perioadă o prelucrare indirectă” [8, p.595], fiind abordat cât mai inedit la toate nivelurile conținutului muzical.

În cazul *Suitei* pentru orchestră de coarde, spre exemplu, compozitorul folosește transformarea și asimilarea ca procedee de tratare indirectă a folclorului. Câteva dovezi ar fi acompaniamentul specific țambalului, configurația ritmico-melodică a temelor, scriitura omofonă și, nu în ultimul rând, distribuția tematică pe parcursul întregii creații. Chiar în *Introducere* Gheorghe Neaga propune o temă originală

² Noțiune detaliată de Gheorghe Firca [4].

din punct de vedere ritmic și melodic, una în caracterul epic specific vechilor cântece haiducești, ale cărei ecouri se vor întâlni pe parcursul întregii lucrări. Firescul expunerii tematice se mai datorează și formulelor diatonice, ale căror ondulări melodice se referă, prin suprapunere, la caracterul liric al interpretării de natură vocală, dar și la asprimea orgolioasă specifică purtării haiducilor.

În continuare, într-un cadru cromatizat cu expuneri politonale, linia melodică din *Cântec*, partea a doua a aceleiași suite, se aseamănă cu cea din *Introducere*, pe alocuri părănd chiar o variantă transfigurată a acesteia. Rămas în zona epicului, Gheorghe Neaga mai păstrează aici și tehnica unisonului, folosită pe întinderea a câteva octave în perimetrul a până la opt voci (în secțiunea finală din *Cântec* partidele viorilor și violei sunt *divisi*). Apoi, deja cu un caracter dansant și în spiritul lirismului folcloric, și profilul temei finalului creației pare familiar. Mai ales figura de început comportă asemănări evidente cu elementul tematic al *Introducerii* epice, deși compozitorul insistă aici asupra intervalului 2m, aplicând din belșug și formula cromatizată întoarsă.

De cealaltă parte a problemei prelucrării indirecte a folclorului se găsește *Suita concertantă* pentru violoncel și pian. Cu toate că a apărut către sfârșitul etapei mature de creație a lui Gheorghe Neaga, aceasta poate fi considerată un pas înapoi către tehnicile vechi, tradiționale, cunoscute de secole de istoria și teoria componisticii universale și folosite de Gheorghe Neaga în opusurile sale de început de cale. Dar asta nu înseamnă și că partitura s-ar afla sub stăpânirea elementelor folclorice, ci dimpotrivă, acestea aproape că lipsesc la o primă analiză a lucrării. Întâlnite ocazional în partitură, principiul variantic, cromatizarea și secvențarea temelor, acordurile și intervalele de cvartă sau cvintă, sincoparea și schimbul frecvent de metru cedează de fiecare dată. Abia în partea finală compozitorul face o referire aproape directă la muzica folclorică de joc prin acompaniamentul specific țambalului și configurația ritmico-melodică a temei. Însă originalitatea nu poate fi căutată în acest sens, legitățile melosului popular cedând, în principiu, unor tehnici savante de expunere muzicală.

Concluzii. Fie că abordarea folclorului este directă sau indirectă, că un element folcloric sau altul a fost pus în valoare sau că folclorul hegemonizează ori cedează altor direcții stilistice, partiturile tuturor suitelor prezentate în articolul de față relatează despre atașamentul continuu al lui Gheorghe Neaga pentru melodia străbună. Astfel, rădăcinile folclorice se manifestă prin intermediul unor metode originale și procedee diferite de prezentare și prelucrare a materialului muzical: prezența unui tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc; utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și evidențierea anumitor formule ritmico-melodice specifice unor genuri folclorice — dansul în diversitatea sa, doina ori cântecul de leagăn; alternanța metrică în scopul afirmării unei asimetrii caracteristice pentru anumite genuri folclorice; valorificarea partidelor instrumentale în scopul imitării acompaniamentului de țambal și evidențierea potențialului viorii ca instrument folosit de lăutari; observarea unei țesături sonore multicolore pătrunsă de intonații provenite din melosul liric folcloric, de alterare a treptelor secundare, de trimiteri subtile la anumite structuri modale etc. Toate aceste detalii produc în repetate rânduri impresia unei muzici create de un mare iubitor de folclor, nimeni altul decât compozitorul, violonistul și descendentul din neam de lăutari Gheorghe Neaga.

Referințe bibliografice

1. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
2. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с.201–242.
3. MELNIC, V., CHICIUC, N. Influențe folclorice în sonatele compozitorului Gheorghe Neaga. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conferinței internaționale*, 11–12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p.203–206.
4. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală, 1966.
5. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015.

6. BEREZOVICOVA, T. Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga. În: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p.93–98.
7. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2014.
8. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.589–651.

INTERPRETARE MUZICALĂ**ACORDEONUL CA INSTRUMENT MUZICAL
ÎN CONTEXTUL ARTEI INTERPRETATIVE TRADIȚIONALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN SEC. XX–XXI****THE ACCORDION AS A MUSICAL INSTRUMENT IN THE CONTEXT OF
TRADITIONAL INTERPRETATIVE ART IN
THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE 20th–21st CENTURIES****NICOLAE SLABARI,**doctor, lector universitar,
șef al arhivei de folclor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.7(478):780.647.2**780.8:780.647.2.071.2(478)**

În acest articol ne propunem să abordăm unele probleme legate de dezvoltarea artei interpretative tradiționale din Republica Moldova. Având în obiectiv studiul acordeonului, pentru a percepe rolul său ca instrument popular, reflectat prin implantarea sa în mediul tradițional, evoluție, repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), a fost necesară consultarea unor diferite surse istorice, etnologice, etnomuzicologice, inclusiv surse din spațiul virtual. Un rol esențial l-au avut interviurile realizate cu mai multe personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale, care ne-au relatat date importante despre acordeon în Republica Moldova, acoperind perioada de timp a sec. XX – înc. sec. XXI. A fost întreprinsă o încercare de clasificare a varietății repertoriale a acordeonului utilizând criteriile precum: domeniul artistic, contextul social, funcțional, diacronic, aplicativ, etc. Problematika anunțată în mod sumar în articolul de față este vastă, având un caracter complex și necesită studii ulterioare aprofundate.

Cuvinte-cheie: acordeon, lăutari, folclor muzical instrumental, repertoriu folcloric, orchestră de muzică populară, mediu urban, mediu rural

In this article we aim to approach some issues related to the development of traditional interpretative art in the Republic of Moldova. With the aim of studying the accordion, it has been necessary to consult different sources such as historical, ethnological, ethnomusicological and the Internet, in order to perceive its role as a folk instrument, reflected by its implantation in the traditional environment, evolution, repertoire and instrumental representatives (fiddlers). A key role was played by interviews with several personalities / representatives of traditional music, that gave us important facts about the accordion in the Republic of Moldova, covering the time of the 20th and the beginning of the 21st centuries. An attempt was made to classify the accordion repertoire variety using criteria such as the artistic domain, the social, functional, diachronic, applicative context, etc. The scientific problems announced in the article requires a thorough complex study in the future.

Keywords: accordion, fiddlers, instrumental musical folklore, folkloric repertoire, folk music orchestra, urban environment, rural environment

Introducere. Acordeonul ca instrument popular cu un repertoriu specific și reprezentanți instrumentiști (lăutari) este cunoscut în arealul românesc încă de prin anii '30–40 a sec. XX. Acest fapt este atestat în diferite surse documentare, etnologice, etnomuzicologice, surse din internet, dar și menționat în diferite interviuri, realizate cu personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale, în care am abordat și aspectul istoric al artei de interpretare la acordeon în Republica Moldova.

Se știe 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). Cu toate că este un instrument relativ tânăr (sec. XX), acordeonul are instrumente de rudenie cunoscute mai devreme. Cel mai îndepărtat strămoș

al acordeonului după unele surse bibliografice, se pare că ar fi în China antică, încă de pe timpul dinastiei Fong (cca. 3500 î.Hr.) — și anume *sheng*-ul chinezesc sau orga chineză de gură, cum i se mai spune¹ [1].

O ”readaptare” a *sheng*-ului chinezesc, a fost realizată pe la începutul sec. al XIX-lea de meșterul berlinez Christian Friederik Bushmann (1821), inventând *mundharmonica* — muzicuța zilelor noastre.² Invenția era bună, însă, cel ce o folosea, trebuia de fiecare dată să rânduiască cutioarele respective. Meritul tânărului Friederik a constatat în a aranja toate anciile (15 la număr) într-o singură cutie cu 15 supape, astfel, creând prima mostră de muzică diatonică, numită inițial *eolina de gură* [1].

Până la apariția acordeonului lui Demian (Cyril Demian), nu trebuie de neglijat nici *armoniul cu foale* (grec. Fis — foale, burduf și armoniul — armonia germ. harmonium – armonium), instrument pneumatic cu clape, inventat de francezul G.J. Grenie (1810) și denumit de vienezul A. Hekli (1818) [5].³ Peste câțiva ani, la Berlin, Buschmann inventa *handaoline* (1821), iar la Viena Cyril Demian obține brevetul pentru un nou instrument (6 mai 1829/sau 25 mai, după alte surse bibliografice), instrument pe care îl numește *akkordeon* [5].⁴ Vom menționa că, ceva mai târziu, în perioada interbelică, acordeonul este cunoscut în două versiuni, adică două tipuri de claviaturi: cu butoane și cu clape (series of buttons and piano-style). În arealului românesc predomină acordeonul cu clape, mai rar fiind întâlnit cel cu butoane (în special la etniile din vecinătatea României care trăiesc pe teritoriul ei).

1. Acordeonul-instrument popular. În România acordeonul s-a făcut remarcat atât ca instrument solistic, cât și de acompaniament (dublând sau înlocuind mai multe instrumente precum: țambalul, braciul, chitara) în orchestrele de muzică populară, ansambluri tradiționale etc., încă pe la mijlocul perioadei interbelice. Acest instrument (acordeonul) a fost promovat de virtuoși instrumentiști, precum: Nicolae Florian, Gică Cristea, Benone Damian, Nicu Bela, Marcel Budală, Fărâmiță Lambru, Sile Ungureanu, Ilie Udilă, Victor Gore, Gheorghe Lambru, Ion Onoriu, Bebe Șerban, Andrei Mihalache, Stelian Apostol, Vasile Pandelescu, Costel de la Bolintin, Viorel Fundament, George Ene (zis Ionică Minune), Constantin Lăcătușu (zis Fulgerică), Marian Bățănași (zis Mexicanu), Paul Stângă, Marius Turneanu, Marius Fulger ș.a.

În Republica Moldova acordeonul ca instrument popular se impune prin anii '40 ai sec.XX, și își păstrează popularitatea până în prezent. Dintre maeștrii acordeoniști de la noi îi numim pe Dumitru Gheorghită [3], Serghei Pavlov, Ion Neniță, Aurel Gada, Vasile Eșanu, Boris Lachei (Lachi), Arsenie

¹ Este un vechi instrument aerofon de lemn, cu ancii simple, având aspectul unui turn conic format de la 13 până la 24 de tevi, din bambus, de lungimi diferite, închise la ambele capete, așezate în poziție verticală, pe un suport din lemn sau metal, asemenea tuburilor de orgă. Baza fiecărei tevi este ușor sectionată, loc unde se fixează o ancie (o lamela) din lemn sau metal, lipită la capăt cu ceara ca să poată vibra lejer. Pe fiecare teavă, la câțiva centimetri deasupra anciei, se regăsește un mic orificiu. De la baza suportului pornește un tub în formă de pipă. Când se suflă în tub și se astupă orificiul cu degetul, aerul pătrunde în țevă și pune în vibrație ancia. Lungimea anciei este riguros calculată pentru a putea produce un singur sunet bine acordat. Dacă orificiul este lăsat deschis, aerul nu mai pătrunde în țevă și ancia nu are cum să vibreze. Un *sheng* modern are 17 țevi, din care 13 sunt acordate: *sol4, fa#4, mi4, do4, sol4, si3, mi4, do#5, si4, la4, re5, re4* și *la3* iar patru sunt mute, cu rol decorativ. Acest instrument a fost preluat și de către alte popoare asiatice ca instrument polifonic de acompaniament și interpretare în ansambluri.

² Christian Friederik Bushmann — a fost un tânăr acordor de orgi și pian. Pentru a-și înlesni activitatea de acordare a tuburilor de orgă, el a construit niște cutioare cu orificii, dotate cu ancii metalice de diferite lungimi. Suflând în orificiile respective ancia vibra și producea un sunet de o înălțime adecvată.

³ Sunetul *armoniului cu foale* se producea prin vibrația anciei metalice acționată de aerul comprimat de burduf care era pus în mișcare de un mecanism de pedale apăsată cu picioarele executantului. La exterior acesta se asemena foarte mult cu pianul și cuprindea un ambitus de până la cinci octave.

⁴ Primul model de acordeon al lui C. Demian avea corpul instrumentului cu L=21 cm, l=9 cm și i=6 cm, dotat cu o singură claviatură pentru mâna dreaptă, cu doar cinci clape, iar burduful avea cinci pliuri. La deschiderea burdufului erau produse unele înălțimi de sunet iar la închidere alte înălțimi, respectiv armonicile cu acordaj alternativ au fost numite ”*germanca*” (nemțearca), ”*vienka*” (vieneza).

Pavliuc, Alexandru Vacarciuc, Emil Croitoru, Ion Talămbuță, Petrică Sârbu, Andrei Porcescu, Mihai Bătrânu, Sidor Rusu, Oleg Nedelea, Ion Dascăl [8], Petrea Neamțu, Timofei Tregubencu, Ion Caranfil, Constantin Rotaru, Vasile Rusu, Petrică Baranciuc, Vasile Dumincă, Victor Coman, Veaceslav Palcă, Mihai Amihalachioaie, Edgar Ștefăneț, Oleg Antoci, Mihai Sorocan, Vitalie Advahov, Ion Olaru, Vitalie Vataman, Alexandru Focșa etc.

Date documentare despre originea și clasificarea acordeonului ca instrument popular în Republica Moldova le găsim la Jan Vizitiu în lucrarea *Молдавские народные музыкальные инструменты*, care îl clasifică ca instrument aerofon cu limbă alunecată (*с проскакивающим языком*) [9]. Iar într-o ediție mai recentă găsim date despre apariția acordeonului ca instrument de componentă în orchestra de muzică populară și anume în *Табелу cronologic privind evoluția muzicii instrumentale tradiționale de ansamblu în spațiul dintre Dunăre și Carpați* semnat de Victor Ghilaș în lucrarea *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, care menționează: în 1957 are loc reorganizarea formației consemnate mai sus, ea privind totodată și o nouă denumire — *Fluieraș*. Componenta viori, violă, violoncel, contrabass, fluiet, taragot iar mai târziu acordeon și trompetă [4, p.77–91].

Dealtfel, referindu-ne la istoricul acordeonului în cultura muzicală autohtonă, constatăm, că alături de muzicuță/*chordomonica* (*unul dintre predecesorii acordeonului*) [6], este unul dintre puținele instrumente relativ tinere, care a fost adaptat rapid interpretării muzicii folclorice. Acesta (acordeonul), s-a bucurat de popularitate atât în mediul rural, cât și în cel urban, ca instrument solistic și de acompaniament în diferite ansambluri instrumentale și vocal-instrumentale (interpretându-se folclor, muzică tradițională de concert⁵, muzică de caffè concert, muzică academică și jazz), dar și în orchestrele profesionale de muzică populară, care au evoluat ca componentă instrumentală reprezentativă pentru muzica folclorică de scenă (vis-a-vis de tarafuri) din ultimele decenii.

2. Repertoriu și interpreți. Audiind materialele cu înregistrări la acordeon din Arhiva de folclor a AMTAP, am constatat că în mediul rural, spre deosebire de muzicuță, acordeonul s-a manifestat mai mult în componentele ansamblurilor instrumentale (însoțit de alte instrumente precum vioara, trompeta, naiul, clarinetul, toba, etc.) și vocal-instrumentale (de regulă acompaniind un solist vocal sau un ansamblu vocal), prevalând posibilitățile sale armonice, astfel, pregnând mai mult spre aspectul cu rol de acompaniament. În mediul urban, având o prezență importantă în orchestra de muzică populară, el se impune și ca instrument solistic. Repertoriul pentru acordeon include melodii (de joc sau în caracter de joc, mai rar întâlnit în muzica de ascultare) ce aparțin speciilor precum *Horă* (2/4, 6/8), *Bătută*, *Sârba*, *Ostropăț*, *Hora rară* (unele din ele devenite în timp „șlagăre folclorice”) și mai rar *Ruseasca*, *Rustem*, *Breaza*, *Cadâncea*, etc. Totodată, vom menționa că acordeonul nu se manifestă ca instrument solistic în interpretarea orchestrală a melodiilor de tipul doinei și a derivatelor acesteia (fapt care este des atestat în folclorul bănățean de stil nou, bulgăresc, sârbesc, etc.), acestuia revenindu-i rolul de acompaniament.

În anii '80 a sec. XX se observă o completare semnificativă a repertoriului de acordeon și o evoluție sub aspect tehnico-interpretativ al acestuia (de altfel, acest fenomen este caracteristic pentru muzica populară de concert și de uz urban din Republica Moldova în general). În scenă, la spectacolele muzicale sunt interpretate și melodii specifice altor zone folclorice ale arealului românesc și ale altor etnii – romă, armeană, bulgară, sârbă, turcă, maghiară, ucraineană, evreiască, arabă ș.a. Această tendință poate fi bine sesizată ascultând înregistrări audio și video din arhive, fondurile radio și ale televiziunii naționale (TVM), pe rețelele de socializare ca youtube, facebook, etc., cu acordeoniști bine cunoscuți în Republica Moldova cum sunt Petre Baranciuc, Victor Coman, Edgar Ștefăneț, Mihai Sorocan, Veaceslav Palcă, Oleg Antoci, Vitalie Advahov, Vitalie Vataman, etc. Printre acordeoniștii care

⁵ Prin *muzica tradițională de concert* avem în vedere muzica în manieră tradițională semnată de autor, care era foarte populară pe la începutul sec.XX.

promovează în mod deosebit melodii din alte zone folclorice ale arealului românesc se evidențiază, în special, instrumentiștii Oleg Antoci și Edgar Ștefăneț.

Oleg Antoci și-a format un repertoriu divers, constituit din melodii preluate din repertoriul lăutarilor de stil vechi — generația mai în vârstă, melodii folclorice de circulație generală, din diferite zone folclorice ale României precum zona Moldovei, Ardeal, Banat și Oltenia, cât și melodii semnate de acesta (melodii de autor) adaptate stilurilor zonale respective. În maniera sa interpretativă putem identifica cu ușurință specificul zonal al piesei interpretate, totodată constatăm un colorit muzical unic, adus prin simț, gândire, articulație și emiteră individuală a sunetului. Din repertoriul său putem menționa câteva piese precum: *Ca la breaza*, *Hora visului meu*, *Sârba oltenească*, *Sârba lăutărească*, *Mi-e dor de voi*, *Brâu de caval*, *Hora lui Gheza*, *Drag mi-a fost calul bălan*, *Te-am iubit dintotdeauna*, *Sârbeasca*, *Sârba de la Drăgășani* (Vasile Pandelescu) etc.

Edgar Ștefăneț la fel și-a format un stil interpretativ specific. În creația sa putem observa adesea orchestrații depășind principiile armonizării tradiționale, cu un tipaj interpretativ orchestral (și nu solistic, adesea executate în duet cu fratele său — violonistul Marcel Ștefăneț) bine conturat în melodii precum: *Bătuta și Ruseasca de la Chișinău*, *Hora de la Iași*, *Breaza lui Edgar*, *Sârba gorjenilor și concertul de munte*, *Bulgăreasca*, *Bătutele de la Bacău*, *Rustem și Brează*, etc.

Menționăm creația și repertoriul unor acordeoniști de ”format folcloric”⁶ care au depășit limitele tradiționalului, promovând și ”muzică fusion” — ne referim la producțiile muzicale semnate de Petre Baranciuc și Victor Coman, cel mai recent fiind proiectul *Cosmopolitan Band* și lucrările *Romadriada*, *Calipanka*, *Ederlezi*, *Motive Balcanice*, etc., în care se evidențiază un tipaj stilistic tipic epocii tangoului argentinian, expuse într-o manieră modernă. La acestea se alătură Edgar Ștefăneț cu proiectul *Dialogue* (realizat în duet cu Igor Iachimciuc — compozitor și multi-instrumentist) la baza căruia este aplicată fuziunea folclorului românesc și a muzicii de jazz. CD-ul cuprinde douăsprezece creații, intitulate după cum urmează: *Fire misterioasă*, *Stația Circul*, *Cântecul băiatului*, *Bătrâneasca*, *Popas*, *Țiganca Rița*, *Maneaua coteiului*, *Valsul fetelor*, *Dealu-i deal și valea-i vale*, *Încântare*, *Dimineața după nuntă*, *Sarcasm*.

De asemenea, vom remarca și tânărul acordeonist Vitalie Vataman, care s-a impus în ultimul deceniu printr-o activitate diversă și consistentă. Repertoriul său se axează pe o simbioză a diferitor tendințe stilistice menționate mai sus la alți acordeoniști. Acesta scoate din anonimat melodii vechi, date uitării, interpretate de acordeoniști precum Fărămiță Lambriu, Marcel Budală, Vasile Pandelescu, Mihai Bătrânu, execută numeroase creații proprii (de autor) și nu în ultimul rând, melodii preluate din cultura altor etnii precum: *Basquali (Tonaka par)* — melodie de etnie azerbaidjană, *Habibi* — melodie de etnie arabă. În unul din interviurile recente, realizate cu Vitalie Vataman, acesta a menționat despre o colaborare cu muzicieni de etnie iraniană cu care a imprimat în studioul o nouă melodie.

Un rol deosebit în evoluția artei interpretative la acordeon ca instrument popular pe scenele de concert îl au duetele instrumentale, acordeonul fiind asociat, în special, cu vioara și mai rar cu clarinetul, (spre exemplu: duetul Ion Buldumea și Victor Coman sau Timofei Tregubencu și Ion Buldumea) sau trompeta (acest tip de ansamblu fiind întâlnit mai des în mediul rural). Din punct de vedere interpretativ, caracteristic acestor duete este interpretarea în unison și pe voci, respectând același *hașuri* (este foarte complicat ca un instrument cu coarde și unul cu clape să respecte în execuție aceeași tractare, fiziologic fiind radical diferită interpretarea discursului muzical ca digitație, a ornamentelor muzicale, a accentelor, etc.). Această tendință de interpretare în ansamblu se observă tot des în ultimele două decenii și a fost inspirată/preluată, probabil, de la lăutarii sârbi și bulgari, primele duete interpretând creații inspirate din folclorul acestor etnii (sârbi și bulgari) încă la sfârșitul anilor '80. Cele mai cunoscute duete în

⁶ Ne referim la instrumentiști acordeoniști din mediul tradițional, lăutari, care au promovat atât în teren cât și pe scenă folclorul.

componență de tip vioară — acordeon, care sau produs în sălile de concert pe la sfârșitul anilor '90 a sec. XX sunt: Edgar și Marcel Ștefăneț, Vitalie și Vasile Advahov, Mihai Sorocan și Oleg Vitliuc, Oleg Antoci și Corneliu Botgros.

Cu regret, documente notografice ale muzicii instrumentale populare de concert, interpretată la acordeon, studii, legate de repertoriu, orchestrații, metode de interpretare (făcând comparații cu alte genuri de muzică) găsim foarte puține. În sistemul de învățământ muzical din Republica Moldova acordeonul se studiază la toate nivelele (începător/școlar, mediu, superior) ca instrument popular, dar cu un program bi-direcțional: muzică academică și folclor — spre deosebire de alte instrumente. Problemele legate de metodologie și repertoriu în procesul de studii sunt multiple. Printre problemele legate de repertoriul academic pentru acordeon vom menționa cele legate de prelucrări/adaptări și transcrieri efectuate din repertoriul pentru baian (buton accordeons [1]) sau alte instrumente, iar repertoriul folcloric este limitat la un număr de două metode de acordeon, semnate de Șalin I. și Chiroșca & D. Neamțu P. [7, 2] și câteva culegeri de melodii ale autorilor E. Croitoru, T. Tregubencu, I. Maleca, care se referă mai mult la nivelul școlar/mediu.

Concluzii. Astfel, referindu-ne la acordeon, la posibilitățile lui tehnico-interpretative și la repertoriu, putem concluziona că arta practică/interpretativă a instrumentului în ultimele decenii a avansat foarte mult. În mediul rural, acordeonul este prezent în ansamblurile tradiționale, inclus în acte ceremoniale și obiceiuri calendaristice, iar în mediul urban, datorită cristalizării orchestrei de muzică populară ca componență instrumentală/orchestrală, acordeonul (alături de alte instrumente) se manifestă atât ca instrument solistic cât și de acompaniament. El este de nelipsit în spectacole muzicale, în sălile de concert, imprimările de studiu, Mass Media (radio și TV) și internet. Sunt cunoscute orchestrele profesionale de muzică populară precum: *Lăutarii*, *Mugurel*, *Folclor*, *Plai Moldovenesc*, Ansamblul de dansuri populare *Fluieraș*, Ansamblul Academic de Dansuri Populare *Joc* etc., în care, de-a lungul timpului, s-au manifestat lăutari acordeoniști, în mare parte, cu/și fără instruire academică (măiestria interpretativă a acestora fiind cunoscută în republică și peste hotarele ei), care au promovat un repertoriu instrumental select și divers. Considerăm că acest instrument, repertoriul și instrumentiștii care îl promovează reprezintă un domeniu important pentru realizarea unor studii etnomuzicologice fundamentale.

Referințe bibliografice

1. *Acordeonul* [online]. [citată la 25.01.19]. Disponibil: <https://en.wikipedia.org/wiki/Accordion>
2. CHIROȘCA, D., NEAMȚU, P. *Metoda de acordeon*. Chișinău: Hyperion, 1992.
3. *Dumitru Gheorghită Compozitor* [online]. [citată la 25.01.19]. Disponibil: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2014/03/30/dumitru-gheorghita-compozitor/>
4. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-com, 2001.
5. Istoria acordeonului — posibilități tehnice și interpretative ale acordeonului [online]. [citată la 25.01.19]. În: *Evidențiem nevoile sociale din educație*. Disponibil: [http://www.creeaza.com/familie /diverse /muzica/Istoria-acordeonului-Posibilit181.php](http://www.creeaza.com/familie/diverse/muzica/Istoria-acordeonului-Posibilit181.php)
6. *Muzicuța* [online]. [citată la 25.01.19]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Muzicu%C8%9B%C4%83>
7. ȘALIN, I. *Crestomație pentru acordeon și baian: (melodii populare): Pentru clasele I–IV ale școlilor de muzică*. Chișinău: Lumina, 1982.
8. *Un neam, o viață, un destin. Ion Dascal* [online]. [citată la 25.01.19]. Disponibil: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2014/03/30/un-neam-o-viata-un-destin-ion-dascal/>
9. ВИЗИТИУ, Ж. *Молдавские народные музыкальные инструменты*. Кишинев: Литература артистикэ, 1985.

**ASPECTE ALE TRATĂRII ÎN STIL JAZZ
A CÂNTECELOR POPULARE ROMÂNEȘTI: SĂRACA INIMA MEA ȘI CIRIP**

**ASPECTS OF JAZZ STYLE TREATMENT
OF ROMANIAN FOLK MELODIES: SĂRACA INIMA MEA ȘI CIRIP**

CRISTINA ROMANENCO,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.4(478):78.036.9

[784.4.087.61:780.616.433]:781.68

[784.4.087.61:780.616.433]:781.65

Fenomenul tratării în stil jazz a melodiilor populare din arealul românesc reprezintă un domeniu amplu și important al patrimoniului jazzistic din Republica Moldova, manifestându-se în prezent sub aspectul unui curent muzical cu particularitățile sale caracteristice. Acesta face parte dintr-un proces universal, care reflectă fuziunea tradiției populare — atât rurale, cât și urbane — cu alte domenii ale artei muzicale (muzica ușoară, muzica roc sau jazz). În acest context capodoperele folclorice (în marea majoritate din repertoriul urban) sunt tratate, modelate, aplicându-se întreg arsenalul execuției vocale jazzistice.

Vom analiza în acest articol versiunea proprie de interpretare în stil jazz a două cântece populare românești din repertoriul urban, care sunt frecvent solicitate de vocaliștii jazziști, ne referim la „Săraca inimă mea” din repertoriul lui Nicolae Furdui-Iancu și „Ciririp/Într-o zi la poarta mea” din repertoriul cântăreței Gabi Lunca.

Cuvinte cheie: cântec popular, interpretare, jazz, improvizație, voce

The phenomenon of jazz-style treatment of folk vocal melodies in the Romanian space represents a large and important domain of the jazz heritage of the Republic of Moldova, now manifesting itself as a musical trend with its characteristic particularities. It is part of a universal process, which reflects the fusion of the popular tradition — both rural and urban — with other fields of musical art (folk music, rock music or jazz). In this context, folklore masterpieces (mostly from urban repertoire) are treated, modeled, and the entire arsenal of jazz vocal execution is applied.

We will analyze in this article our own version of jazz style interpretation of two Romanian folk songs from the urban repertoire, which are frequently requested by the jazz vocalists, we refer to the „Săraca inimă mea” from the repertoire of Nicolae Furdui-Iancu and „Ciririp/Într-o zi la poarta mea” from the repertoire of singer Gabi Lunca.

Keywords: folk song, performance, jazz, improvisation, voice

Introducere. Folclorul muzical românesc a devenit o sursă de inspirație valoroasă pentru interpreții de jazz, atât instrumentiști, cât și vocaliști. Acest fenomen a determinat constituirea unui domeniu amplu al jazz-ului autohton și se manifestă deja ca un curent în arta muzicală contemporană cu particularitățile sale caracteristice, făcând parte dintr-un proces universal, ce reflectă fuziunea tradiției populare cu alte domenii ale artei muzicale, precum muzica ușoară, muzica rock sau jazz. Astfel, creații folclorice de popularitate, în mare parte de origine urbană, sunt modelate creativ, aplicându-se întreg arsenalul execuției vocale de jazz.

Folclorul în sine conține gemenele improvizației. El se caracterizează printr-un proces permanent de creativitate. Acest caracter mai mult sau mai puțin maleabil, în funcție de specie și categorie folclorică, permite preluarea și tratarea, dezvoltarea, varierea la alte nivele de existență a fenomenului muzical, în general. Modelul inițial al cântecului popular devine sursa iradiantă primă în procesul de abordare jazzistică, atât textul poetic, cât și melodia, care la rândul ei poate fi armonizată modal sau tonal, în dependență de stratul folcloric pe care îl reprezintă — oferă teren, un spațiu foarte larg, aproape nelimitat, pentru creativitate, improvizație și, uneori, transformare majoră a sursei originale. În acest context pot fi modificate diferite elemente constitutive, în special, ale melodiei: structura modală/tonală, cea ritmică, linia melodică, arhitectonica. Cântărețul sau o trupă de jazz devin adevărați creatori ai unei noi versiuni interpretative a capodoperelor din muzica populară românească, antrenând dialogul epocilor, arhetipurilor culturale, modelelor stilistice.

Vom analiza în continuare versiunea proprie de interpretare în stil jazz a câtorva cântece populare românești din repertoriul urban, care sunt deseori solicitate de vocaliștii jazziști, ne referim la *Săraca inimă mea* din repertoriul lui Nicolae Furdui-Iancu și *Cirrip/Într-o zi la poarta mea* din repertoriul lui Gabi Lunca.

1. *Săraca inima mea* este un cântec ce se bucură de o mare popularitate în spațiul românesc. El se întâlnește în repertoriul mai multor cântăreți de muzică populară. Am ales ca model inițial pentru interpretarea în stil jazz cântecul din repertoriul lui Nicolae Furdui-Iancu.

Arhitectonica lucrării se axează pe strofă cu refren. Strofa melodică, la rândul ei, este de tip cuaternar ABCD, cu o strofă poetică, care variază pe parcurs între două sau trei versuri, respectiv AB sau ABC. În total sunt șapte strofe muzical-poetice. Linia melodică a refrenului constituie la fel o structură strofică de tip binar AB cu două versuri AB.

Reprezentând specia *cântecului de petrecere*, creația analizată este frecvent solicitată de muzicienii ce promovează diferite stiluri muzicale contemporane din România și Republica Moldova. Vom numi unele din interpretările realizate în diferite stiluri muzicale. Printre înregistrări ce aparțin *muzicii pop* s-au făcut remarcăți: Adriana Rusu și Vali Boghean Band [1], Andra și Bodo [2]. Versiunea prezentată de Natalia Gordienko include solo-ul trompetei în stilul *New Age*, iar hard cor-ul moldovenesc devine bine cunoscut publicului autohton grație stilului formației *Zdob și Zdub* cu elementele curentului *modern jazz*, cu implicarea tehnicii *riff*-urilor, a solo-urilor expresive, utilizarea unei componente instrumentale de amploare, ce cuprinde instrumente aerofone (saxofon, trompetă, trombon), chitare, orgă, percuții [3]. Formația *Etno* oferă versiunea tradițională a cântecului vizat, fiind adăugat doar un *beat* destul de monoton, împrumutat din *dance music* [4].

Orchestra fraților Advahov și Alex Calancea Band [5] în bază cântecului *Săraca inima mea* realizează o sinteză a manierei de execuție orchestrale lăutărești cu tradițiile *muzicii pop*. Încercarea de a îmbina aceste două sfere contrastante se produce prin folosirea unor *riff*-uri tipice muzicii *rock*, solo-urilor interpretate de chitară, cum este, de exemplu, secțiunea solistică destul de desfășurată a chitarei bas în partea introductivă a piesei, ritmul *parlando-rubato*, *monodia* ca un principiu important de construire a facturii, *isonul* și alte elemente de sorginte folclorică.

Dacă ne referim la versiunile legate de stilistica *rock*-ului, merită să menționăm și formația *Snake*, care, în versiunea ei, implică elementele stilurilor *hip hop* și *reggae* [6] și formația *Dirty Shirt*, ce pune accentul pe culoarea vocilor, pe sonoritatea lor sumbră, ”murdară”, deși se utilizează și contrastul unei voci masculine mai joase, alta, mai înaltă, în falset. Acompaniamentul instrumental dezvăluie unele trăsături ce aparțin gândirii ritmice tipice *rock*-ului (opt optimi accentuate în cadrul măsurii), sonoritate specifică stilurilor de *hard rock* și *heavy metal* [7].

În cadrul unor alte orientări stilistice, putem evidenția două versiuni în stil *cantautor*. Este vorba de Ion și Doina Aldea Teodorovici care cântă cu acompaniamentul chitarei acustice [8] și Ducu Bertzi, care susține aceeași stilistică [9]. Xenia Chitoroagă, participantă la X Factor România [10] introduce elementele de *Balkan pop* și *riff*-uri expresive ale instrumentelor de alamă, iar Cristi Blaga și *Art Group Chicago* îmbină instrumente tradiționale (vioară) cu componență jazzistică de tip *combo*. Limbajul muzical al acestei interpretări accentuează unele influențe ale stilului *cool jazz* [11].

Vom aborda, pentru analiză, versiunii interpretative a cântecului *Săraca inima mea*, realizată de Cristina Pintilie în colaborare cu pianistul Mark Oselschi. Interpretarea începe cu o introducere instrumentală, în cadrul căreia linia melodică a cântecului este redată integral, chiar dacă factura este destul de dezvoltată și consistentă. Susținerea armonică reflectă structura tonală a cântecului, înglobând totodată elementele armoniei de jazz. Pianistul a reușit să creeze o introducere axată pe diferite procedee de origine jazzistică, care oferă ascultătorului o percepție incipientă a imaginii ce urmează să fie redată printr-o nouă tratare a cântecului *Săraca inima me*.

Prima strofă este cântată *parlando rubato*, pianistul folosește un procedeu apropiat metodei jazzistice *chording*, iar ulterior dezvoltă partida pianului, îmbogățind factura inițială cu elemente tematice și ritmice noi.

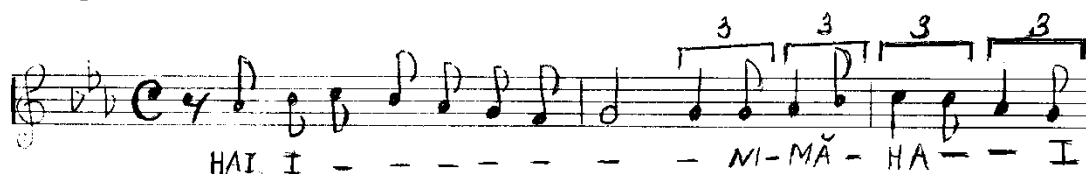
Strofa a două introduce un desen ritmic de tipul:

Exemplul nr.1



Datorită acestui *riff* nou apare asocierea cu stilul muzicii latino-americane, mai ales în partida instrumentală. Acompaniamentul este unul lejer, delicat, ceea ce îi oferă interpretei prioritate și libertate. Este important de accentuat, că și în partida vocală sunt utilizate elemente improvizatorice: ele apar treptat, inițial în partea concludivă a frazelor, fiind ornamentate:

Exemplul nr.2



Micro-improvizații vocale în interiorul strofei muzical-poetice reprezintă un element specific pentru piesa dată, întâlnit și în interpretarea populară. Partida pianului reiese din structura intonațională a liniei vocale, susținând și completând totodată firesc interpretarea vocală. Spre exemplu: conlucrarea interpretaților în strofa a doua, unde solo-ul instrumental este perceput ca o continuare a discursului vocal.

Exemplul nr.3



În acest mod pianistul explică, dezvoltă ideea și emoțiile exprimate în partida vocală. Acest procedeu, pe de o parte, ne amintește de tradițiile jazzului, de exemplu, de *call-and-response* (întrebare-răspuns) răspândit în practică jazzistică, pe de altă parte, se simte și influența muzicii cameral-vocale clasice, mai ales, din perioada romantismului (de exemplu, creația lui R. Schumann), ceea ce poate fi explicat printr-o pregătire academică solidă a pianistului M. Oselschi, care determină, în mare parte gândirea lui componistică. Acest fapt, însă, nu diminuează calitatea acompaniamentului instrumental: din contra, partida pianistică este una foarte bine chibzuită, logică și se dezvoltă pe tot parcursul piesei, implicând procedee de expresivitate muzicală noi, inclusiv cele jazzistice.

Spre deosebire de alți pianiști, M. Oselschi nu tinde spre demonstrarea tehnicilor interpretative pe care le posedă, dimpotrivă, el alege cu grijă mijloacele de expresivitate. Ambii participanți la crearea versiunii jazzistice de execuție a cântecului *Săracă inima me* evită registrul grav, partidele lor sună preponderent în registrul mediu și înalt. Ultima expunere a strofei în partida vocală este marcată cu fraze plasate cu o terță mică mai sus în comparație cu melodia originală (pe cuvintele *hai, hai, inimă, hai*), iar spre sfârșit vocea devine mai densă, mai sonoră, conturând astfel culminația lucrării.

2. Cântecul *Ciririp* face parte din tezaurul folclorului românesc urban, bazându-se pe un lirism aparte al textului poetic și pe simbolurile poetice bine pronunțate. Această capodoperă a folclorului orășenesc a atras atenția mai multor interpreți de pe ambele maluri ale Nistrului. A fost interpretată de mai mulți cântăreți din România, iar printre cele mai elocvente exemple interpretative, apărute în Republica Moldova, este CD-ul Getei

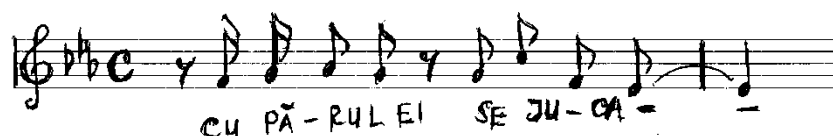
Burlacu *Ce n-aș da...* realizat în colaborare cu talentatul compozitor autohton, stabilit actualmente în Statele Unite ale Americii, Igor Iachimciuc. El a creat o versiune vocal-instrumentală bine construită, cu linii melodice dezvoltate, perfecte, unice, cu solo-uri sensibile ale trompetei, care reies din structura intonațională a cântecului. Versiunea dată este analizată detaliat de V. Tcacenco în cartea *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate* [12, p.895].

În comparație cu versiunea Getei Burlacu, Cristina Pintilie și Marc Oselschi se bazează pe o altă variantă a acestui cântec care se caracterizează prin lejeritatea expresiei muzicale, lipsită de durere sufletească, cu implicarea elementelor de teatru (subliniem că cântecul de fapt reprezintă un dialog). Starea sus-numită se accentuează prin contrastul cupletului cu refrenul, ultimul se cântă în tempo mai avansat, cu voce lejeră, cu un timbru vocal transparent, bazat pe registrul de cap, punând accentul pe particularitățile ritmice ale interpretării instrumentale.

Deși începutul cântecului (prima strofă) se interpretează *ad libitum*, astfel bazându-se pe ritmul *parlando rubato*, odată cu sublinierea intonațiilor folclorice pe cuvintele *of, of*, în cadrul primului refren, se stabilește un tempo *giusto*.

Dezvoltarea partidei vocale se realizează prin folosirea principiului variațional, introducerea unor sunete noi în interiorul frazelor muzicale, cum ar fi în cupletul întâi:

Exemplul nr.4



În cadrul refrenului se formează o zonă de improvizație, ce "migreză" de la un refren la altul, fortificând întreg spectrul intonațional al compoziției. Pianistul reacționează foarte iscusit, îmbinând diferite genuri jazzistice. Astfel, în interludiul dintre primul și cel de-al doilea cuplet, M. Oselschi introduce niște modele ritmice care aparțin fenomenului stilistic de *bossa nova*.

Merită a fi menționat și un alt procedeu de origine jazzistică, și anume *vamp*, când pianistul repetă *ostinato* un *riff* de mai multe ori, oferind astfel spațiu și starea necesară interpretei pentru a începe următorul cuplet. Aici *riff*-ul sus menționat devine un fundament pentru construirea acompaniamentului celui de-al doilea cuplet. În partida vocală apar momentele improvizatorice, în interiorul frazelor sunt cântate micro-improvizații.

Din acest moment, se folosește așa numitul *steady tempo*, deci, un tempo regulat, care este tipic pentru muzică jazz. Ca și în alte piese, pianistul construiește improvizațiile proprii pe baza melodică a cântecului, prin urmare factura devine mai integră din punct de vedere stilistic. Concomitent, Marc Oselschi introduce niște contraste dinamice, acompaniamentul pianistic devine mai variat, drept exemplu servind cel de-al treilea cuplet.

În ceea ce privește partida vocală, aceasta conține micro-cadențe precum, de exemplu, cadența pe cuvintele *lasă-mă să te miros*.

Exemplu nr.5



În toate micro-improvizațiile vocale se folosesc aceleași elemente, contribuind astfel la integritatea intonațională a cântecului. Doar în ultima micro-cadență se folosește *ritardando*, *glissando*, *parlando rubato*, ca și la începutul piesei. Acest procedeu creează o arcadă cu introducerea lucrării.

Este important de adăugat, că în partida vocală se folosește o manieră interpretativă de sorginte folclorică, și anume un joc actoricesc, redat prin îmbinarea cântului cu *parlando rubato*, recitația, prin contrastul stilului cântat cu cel recitat. Tratarea eroinei este lirică, uneori cu nuanțe de suferință, iar eroul

convențional demonstrează o atitudine ironică, narcisistă, arogantă, ce se reflectă în tempo-ul mai avansat, printr-un caracter jucăuș, ușuratic, având la bază elementele de *scherzo*. Aceste două sfere se contopesc, se influențează reciproc. În ceea ce privește alte modalități de execuție jazzistice, putem vorbi de accentul pus pe specificul metroritmic (*off beat* și *down beat*). Așadar, elementele unui dialog, introduse în tratarea cântecului, momente de teatralizare, redată prin sunet, tempo și alte procedee muzicale, dezvăluie și accentuează nuanțele textului poetic.

În codă, *parlando rubato* revine în linia melodică și se utilizează o melismatică destul de bogată.

Exemplu nr.6



Concluzii. Generalizând analiza anterioară, subliniem cele mai importante metode ce contribuie la transformarea capodoperelor folclorului urban *Săraca inimă me* și *Ciririp/Într-o zi la poarta mea* în adevărate compoziții jazzistice:

- Implicarea specificului jazzistic la nivel de metroritm (*off beat*, *down beat*, *swing*);
- Jocul interpreților cu alternare a procedeelelor de *parlando-rubato* – *steady tempo*;
- Elementele de improvizație melodică care determină sinteza improvizației populare cu cea de jazz;
- Introducerea unor relații specifice jazzului în cadrul duetului (de exemplu, *call-and-response*);
- Transformarea arhitectonicii incipiente a cântecului prin intermediul principiilor jazzistice (introducerea cântecului construită pe baza procedeeului *vamp*).

Referințe bibliografice

1. Adriana Rusu & Valentin Boghean Band, „Saraca Inima Mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://ok.ru/video/298854257119>
2. Andra & Bodo, „Saraca Inima Mea” (Concert Traditional) [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=VttdZ1g98wk>
3. Natalia Gordienko, „Săraca inimă me” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=q4Y-w4wnXBE>
4. Etno, „Saraca, inimă me” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=sstMJfHqmGE>
5. Orchestra fraților Advahov & Alex Calancea Band, „Săracă inimă mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=5FWJob5bwJc>
6. Snake, „Saraca Inima Mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=GYq5ex58X0M>
7. DIRTY SHIRT - Saraca Inima Me / Poor Little Heart of Mine (Official Video) [online]. [accesat: 08.09.2019]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=BWUfuB9N6hA&has_verified=1
8. Doina și Ion Aldea Teodorovici, „Săracă inimă mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=V6bHK9TEmA4>
9. Ducu Bertzi „Hai, hai, inimă, hai” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=-J1qZkwcDns>
10. Xenia Chitoroagă, concurentul surpriză ales de public, interpretează melodia „Săracă inimă mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=oVzGHyCWDKM>
11. Cristi Blaga and Art Group Chicago, „Saraca Inima mea” [online]. [accesat: 04.09.2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=zSHtFwhswyA>
12. TCACENCO, V. Dezvoltarea muzicii de estradă în Republica Moldova. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.887–901.

PROCEDEE ȘI PARTICULARITĂȚI DE TRANSCRIERE ȘI INTERPRETARE A CREAȚIILOR POLIFONICE PENTRU ACORDEON

METHODS AND SPECIFIC FEATURES OF TRANSCRIBING AND PERFORMING POLYPHONIC WORKS FOR ACCORDION

PETRU ȘTIUCĂ,

doctorand, lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.083.82

Procesul de transcriere pentru acordeon a creațiilor polifonice impune respectarea unor reguli referitoare la transformările textului muzical, legate de substituirea diferitor elemente ale creației sau chiar renunțarea la unele de ele, în funcție de specificul instrumentului. În articolul de față, autorul se referă la cele mai frecvente procedee de transcriere pentru acordeon de la aspecte ale sonorității acordeonului, tempo, hașuri, accente, ornamente până la probleme de manevrare a burdufului ș.a.) și la particularitățile abordării acestui proces, ce le dictează aceste aspecte specifice. Problematika dată este foarte actuală astăzi, în contextul completării rapide a repertoriului pentru acordeon cu lucrări academice scrise în original pentru alte instrumente (pian, orgă ș.a.), dar care sunt preluate și interpretate cu mare succes la acest instrument ce se afirmă cu rapiditate în domeniul dat.

***Cuvinte-cheie:** acordeon, transcriere muzicală, creații polifonice, procedee de transcriere, particularități de transcriere*

The process of transcribing polyphonic works for accordion requires the observance of some rules regarding the changes of the musical text, related to the substitution of various elements of the creation or even the renunciation of some of them, depending on the specificity of the instrument. In this article, the author refers to the most common methods of transcription for accordion from the aspects of the accordion sound, tempo, hatches, accents, ornaments to problems of handling the bellows and others) and to the peculiarities of approaching this process, conditioned by these specific aspects. These problems are current today, in the context of a very rapid completion of the academic repertoire for accordion with works written in the original for other instruments (organ, piano, etc.), performed successfully on this instrument that is quickly asserting itself in this domain.

***Keywords:** accordion, musical transcription, polyphonic works, transcription methods, transcribing specific features*

Introducere. Repertoriul actual al acordeonului include creații diferite ca stil, gen, dificultăți tehnice, caracter. Astfel, pe lângă lucrări scrise special pentru acest instrument, sunt realizate un șir de prelucrări și transcrieri a creațiilor destinate altor instrumente. Deoarece programul de învățământ prevede interpretarea unei creații polifonice, necesitatea preluării acesteia din repertoriul altor instrumente este evidentă.

Procesul transcriere pentru acordeon a creațiilor polifonice impune respectarea unui șir de cerințe și aspecte referitoare la textul muzical și executarea lui. Se știe, că orice prelucrare implică anumite transformări legate de substituirea diferitor elemente din creație sau chiar renunțarea la unele de ele, în funcție de specificul instrumentului. Spre exemplu, transcripțiile pentru acordeon implică foarte frecvent diferite aspecte legate de:

- extinderea sau micșorarea diapazonului,
- modificări ale ritmului,
- îmbogățirea facturii din contul anumitor voci din lucrarea originală,
- introducerea unor pasaje de virtuozitate, create în baza materialului original ș.a.

Este foarte important de menționat rolul autorului transcripției, care întotdeauna își lasă „amprenta” talentului său componistic, dând astfel viață unei noi versiuni interpretative a unei lucrări

cunoscute. Totodată, pentru a păstra cât mai aproape trăsăturile originale ale lucrării, este esențial pentru autori să realizeze o sistematizare a hașurilor, să scoată în evidență structurile polifonice ș.a. În același timp, unele schimbări nu afectează atât de mult originalul, cum ar fi cele ale digitației ș.a. În rezultat, sunt descoperite noi posibilități de expresie artistică în interpretare la acordeon, se extinde diapazonul claviaturii drepte până la trei octave, este folosită frecvent mișcarea rapidă pe terțe paralele etc.

Astfel, în rezultatul utilizării complexe a procedeelelor de transcripție se produc schimbări în factura creației, fie în întregime, fie a unor componente ale acesteia.

1. Cele mai frecvente procedee de transcriere pentru acordeon. Am sistematizat aceste procedee în două grupuri (după specificul factual-polifonic și cel al instrumentului):

1) procedee legate de schimbarea amplasării vocilor facturii polifonice (deplasări, omisiuni, schimbări ale duratelor, lărgirea sau micșorarea diapazonului, modificări în desenul ritmic), și

2) procedee legate de specificul interpretării la acordeon (folosirea anumitor hașuri caracteristice, schimbarea registrelor, a timbrului ș.a.).

Examinând mai îndeaproape aceste procedee, trebuie să arătăm, că unul din cele mai importante este *deplasarea*, care, fiind situată pe orizontală, permite interpretului să faciliteze interpretarea facturii, care devine mai comodă, și, totodată, să grupeze un pasaj într-un acord arpeggiat, înlocuind figurația armonică cu acorduri întrerupte. În același timp, trebuie să menționăm că deplasările sunt utilizate nu numai pe orizontală, dar și pe verticală.

Pe parcursul transcrierii facturii deseori se recurge la *eliminarea unor sunete*, a unor fragmente melodice sau chiar a unor fraze întregi, evident, nu în detrimentul concepției fundamentale a creației originale. În interpretarea la acordeon, astfel de probleme apar deseori în linia melodică a basului. Acestea sunt legate de ușurarea execuției pasajelor tehnice ale mâinii stângi.

La omiterea unor sunete în vocile interioare se recurge în cazul când se creează o sunare falsă în combinație cu acordurile din mâna stângă. Motivul folosirii acestui procedeu mai poate fi explicat prin tendința de a evidenția clar vocea superioară și comoditatea interpretării ei în cazul unei facturii complicate. Remarcăm neapărat că atunci când aplicăm procedeu de eliminare a unor sunete, pasaje sau voci care se dublează, armonia, vocile și sunetele fundamentale trebuie să rămână neschimbate.

Frecvent, în creațiile scrise pentru pian și transcrise ulterior pentru acordeon se folosește *schimbarea duratelor*. Pianul sau orga au particularitățile tehnice specifice proprii, legate de emiterea sunetului. Multe procedee, efecte sonore pe care pianistul sau organistul le aplică în timpul interpretării cu ajutorul dinamicii sau pedalei, la acordeon sunt mult mai dificil de interpretat. Astfel, ele trebuie să fie redactate prin durate fixe.

Spre exemplu, procedeu de *mărire a duratelor* se folosește în momentele când este necesară evidențierea unor voci sau utilizarea acestora ca pedală. *Micșorarea duratelor* se utilizează pentru prezentarea clară a melodiei principale sau pentru realizarea unei dinamici egale ca intensitate în registrele acut și grav. Deseori aceste scurtări se întâlnesc în vocile cu funcție de acompaniament sau fundal armonic.

Se știe că la acordeon nu există pedală, din această cauză o importanță deosebită o au procedeele manuale de realizare a legăturii sau întreruperii desfășurării discursului muzical. Amintim, în acest context, un procedeu care este legat de folosirea hașurilor. Astfel, în creațiile instrumentale se întâlnesc diferite procedee de „polifonizare”, — avem în vedere *evidențierea vocilor în cadrul facturii muzicale*. Spre exemplu, în orchestră este utilizat timbrul diferitor instrumente, la pian — mijloacele dinamice și pedala. Una din particularitățile interpretării la

acordeon constă în aceea că hașurile sunt folosite nu numai cu scopul de a reda caracterul diferit al melodiei, dar și ca metodă de a evidenția o linie melodică din cadrul facturii polifonice.

E foarte important ca autorii de transcripții să respecte și să cunoască faptul, că folosirea hașurilor la acordeon în materialul muzical transcris trebuie să se bazeze pe cunoașterea stilului și a caracterului piesei originale, pe studierea profundă a modului de realizare a ideii muzicale de către compozitorul respectiv.

O anumită schimbare în culoarea timbrală se produce la *transferarea vocilor dintr-un registru în altul*. Atunci când se micșorează diapazonul, sunarea la acordeon devine mai compactă, iar prin extinderea lui — mai largă. În ceia ce privește schimbarea octavelor, aceasta se folosește în vocile mijlocii cu scopul interpretării comode, pentru a amplifica sonoritatea sau pentru a evidenția tema principală, care poate fi în vocea mediană.

2. Aspecte ale sonorității acordeonului în lucrările polifonice transcrise. Acordeonul este un instrument cu posibilități muzicale expresive și bogate. În procesul transcripției, este foarte important de a scoate în evidență cât mai plenar particularitățile sonore și timbrale ale acestuia. Când un acordeonist selectează pentru interpretare o lucrare polifonică, întotdeauna trebuie să țină cont, pentru ce instrument a fost scrisă: clavecin, pian sau orgă. Printre cele mai importante momente ce țin de particularitățile sonore ale acordeonului și care trebuie luate în considerație atât de către autorul transcripției, cât și de interpret, sunt: *filarea sunetului și dinamica*.

Se știe, că emiterea sunetului la acordeon se caracterizează prin mai multe posibilități de filare a acestuia. Însă, la executarea creațiilor polifonice este necesar de a înțelege, că *filarea sunetului* poate fi făcută doar în măsura în care aceasta nu denaturează caracteristicile stilului.

Se știe, că în perioada lui J.S. Bach, problemele *dinamicii interpretării* erau tratate sub alte aspecte decât în secolul XIX, spre exemplu. În interpretarea polifoniei la acordeon, acest mijloc de expresie este destul de eficient. Astfel, se știe că în lucrările ce conțin cel puțin două voci, este necesar ca în timpul execuției, fiecare dintre acestea să-și păstreze individualitatea și logica de dezvoltare proprie. Aceasta se va obține inclusiv cu ajutorul *dinamicii* corespunzătoare fiecărei voci.

O trăsătură caracteristică legată de interpretarea polifoniei la acordeon constă în faptul că în aceste creații nu este admisă o nuanțare „pestrită”. Sunt utilizate creșteri sau diminuări treptate a *dinamicii*, culminații esențiale, contraste timbrale, însă fără a schimba frecvent „culoarea sonoră”. Deseori la executarea nuanței de *piano* la acordeon se pierde simțul de sprijin și de atingere precisă a tastelor, iar în rezultat, sunetul devine nedeslușit, imprecis, lipsit de culoare timbrală. Astfel, execuția *piano* necesită o atingere deosebit de precisă. La interpretarea creațiilor lui J.S. Bach, folosirea nuanțelor de *crescendo* și *diminuendo* trebuie realizată cu a atenție sporită.

Folosirea *dinamicii* în lucrările polifonice a lui J.S. Bach, într-o anumită măsură este determinată de densitatea și specificul facturii. Cunoașterea particularităților stilului *baroc* îl va ajuta pe interpretul acordeonist să aleagă mijloacele dinamice corecte în executarea transcripțiilor. Nu este recomandată imitarea sonorității originalului, iar interpretul va trebui să adopte o tratare individuală a lucrării.

În interpretarea la acordeon a creațiilor polifonice, una din dificultăți este legată și de faptul că la acest instrument sunetul sau tema nu poate fi evidențiată precum la orgă, clavecin sau pian, deoarece la acordeon sunetul intră prin toate orificiile rezonatorului acustic. Iată de ce în procesul transcripției, autorii recurg la anumite procedee, pentru a evita caracterul prea omogen al sonorității facturii polifonice: îmbogățirea facturii în baza vocilor originale, introducerea pasajelor de virtuoziitate.

Cu toate acestea, există un șir întreg de mijloace de *reliefare a temei* în structura polifonică, utilizate de interpreții-acordeoniști, și anume: plasticitatea *dinamicii*, agogica și hașurile. Pe plan

sonor-timbral, sunt importante procedee precum: *evidențierea melodiei prin dublarea ei într-un registru mai grav*, cât și *schimbarea registrelor*, care este, de asemenea, un mijloc foarte eficient de scoatere în evidență a temei în interpretare la acordeon.

Prezența acestui mijloc de expresie la acordeon contribuie la obținerea sonorității specifice a acestuia, instrumentistul având posibilitatea de a schimba nuanțele sonor-timbrale în conformitate cu stilul și genul creației, cu sarcinile artistice puse de față sa de o lucrare sau alta. În cazul creațiilor polifonice, *selectarea registrului* are un rol esențial, întrucât ajută la obținerea unei sonorități apropiate de cea a orgii sau chiar a clavecinului. Totodată, registrul este deseori determinant în procesul de nuanțare a vocilor, în evidențierea temelor sau a liniei basului, etc.

În procesul de evidențiere a temei, se realizează și o accentuare intenționată a acesteia, în timp ce celelalte voci vor fi interpretate un pic mai încet, îndeplinind un rol secundar. Uneori, pentru acest scop, putem evidenția sunetele necesare prin *tenuto*, altele prin reținerea lor mai mult decât este indicat în text, sau prin scurtarea vocilor secundare.

Am vrea să menționăm, că în interpretarea creațiilor polifonice, posibilitățile expresivității muzicale ale acordeonului sunt realizate pe deplin, acesta fiind un instrument de o sonoritate puternică, bogată, nuanțată timbral, cu un diapazon larg, iar o transcripție efectuată în conformitate cu trăsăturile sonore și timbrale specifice acestui instrument, realizată cu talent și inspirație, va conferi interpretării unei creații de acest gen și mai multă culoare și artistism.

3. Tempo, frazare, hașuri, accente, ornamente în transcrierile pentru acordeon. *Tempo*-ul este un alt aspect important al interpretării creațiilor polifonice la acordeon. Organizarea interioară, conținutul muzical al creațiilor polifonice, și, în special, al celor de J.S. Bach, impun interpretului să respecte cu rigoare limitele stricte ale tempoului. Este important ca în procesul interpretării să nu apară abateri de la tempo, cu excepția schimbărilor indicate de autor. Sunt admise lărgiri nu prea mari, însă doar în structurile finale, care, pe de altă parte, nu trebuie să creeze senzația de neclaritate.

Un rol aparte, extrem de important în creațiile polifonice, îl au *frazarea și accentele*. Astfel, pentru Bach, spre exemplu, patru șaisprezecimi nu sunt pur și simplu patru durate egale, ci, - în dependență de faptul cum sunt articulate, ele pot crea patru imagini muzicale diferite. Spre exemplu, dacă prima rămâne independentă, cu o mișcare neobservată, ea se separă de celelalte și se alipește la precedentele. Astfel, se înviează succesiunea monotonă a notelor legate, iar pasajele devin mai clare și mai însuflețite.

Și dacă pentru orgă și clavecin este caracteristică o sonoritate individuală pentru fiecare notă, atunci acordeonului modern, din câte se cunoaște, îi este caracteristic, mai ales, un *legato cantabile*. Astfel, acordeonistul capătă largi posibilități de diferențiere, de nuanțare a acestuia, oferindu-i acestei hașuri diverse aspecte — de la *legatissimo* la *quasi legato*. Totodată, este important ca în timpul interpretării să se păstreze individualitatea fiecărui sunet, pentru a nu se produce „lipirea” acestora, care nu este caracteristică tradiției *baroco*.

Una din cele mai mari dificultăți în interpretarea la acordeon a creațiilor lui Bach e legată de problema *ornamentelor*. În unele redacții este transcrisă descifrarea lor, însă, în marea majoritate, ele nu sunt notate și explicate.

Este cunoscut, că *trilul* în muzica baroc se deosebește de execuția contemporană prin viteză, el se interpretează mult mai lent și din contul duratei sunetului de bază. Trilul se cântă începând de la sunetul auxiliar, însă dacă înaintea sunetului pe care este pus semnul trilului este un sunet auxiliar ascendent, de la care ar trebui în să înceapă trilul, el va porni în cazul dat de la tonul de bază. *Apogiatura* se execută din contul duratei de bază.

Mordentul inferior întotdeauna se execută cu un semiton sau un ton mai jos de la sunetul dat cu reîntoarcere la el în funcție de mod. *Mordentul superior* poate fi tratat ca un tril redus. Ornamentul se recomandă de a-l începe de la sunetul auxiliar. De regulă este constituit

din patru sunete. Ca excepție poate fi executat și sub formă de broderie triplă, care începe de la nota de bază. Aceasta se produce atunci când în fața sunetului, de asupra căreia este notat *mordentul superior*, în text este un sunet auxiliar. În afara de aceasta, uneori, tempoul rapid și cerințele de articulație, pot impune reducerea numărului de sunete din contul notei auxiliare. *Grupetul*, pe care J.S. Bach îl numește „cadance”, se execută în special de la nota superioară auxiliară și constă din patru sunete egale ca durată. De menționat, că toate aceste ornamente sunt destul de facile în interpretare la acordeon, iar una din principalele momente la care trebuie să atragă atenția interpretul, este tratarea corectă a acestora — conformă stilului și epocii, — care, în ultimă instanță, determină interpretarea adecvată a întregii lucrări.

4. Manevrarea burdufului acordeonului în transcrierea creațiilor polifonice. O importanță aparte o are *manevrarea burdufului* la acordeon. Utilizând această dexteritate atât de specifică acestui instrument, acordeonistul trebuie să țină cont, în primul rând, de specificul arhitectonic al creațiilor polifonice, în care ideea, fraza muzicală nu poate fi întreruptă, pentru a nu încălca integritatea mișcării vocilor. Iată de ce aprecierea corectă a logicii dezvoltării liniei melodice a fiecărei voci ține atât de abilitatea interpretului, dar și de cea a autorului transunerii. Ei vor găsi și vor fixa locul schimbării burdufului, plasând-o mai ales acolo, unde în toate vocile apare o pauză simultană, ce nu va denatura linia mișcării vocilor. Astfel, se va accentua mai vizibil, mai clar conturul dintre structuri, fără a întrerupe mișcarea și fără a afecta procesul dinamic.

În piesele polifonice, uneori este recomandat de manevrat burduful chiar pe sunetul prelungit, deoarece extensia burdufului are limita sa. Este important ca acordeonistul să asculte durata sunetului înainte de manevrarea burdufului până la capăt; să schimbe burduful rapid, fără a admite apariția cezurii. De asemenea, este extrem de important ca, la manevrarea burdufului, interpretul să păstreze aceeași intensitate sonoră, astfel încât, după schimbarea acestuia, dinamica să nu devină mai mică sau mai mare decât este necesar conform logicii dezvoltării muzicale.

Mișcările nu prea evidente ale corpului interpretului în stânga (la desfacerea burdufului) și în dreapta (la strângerea acestuia), de asemenea pot contribui la o schimbare mai precisă a burdufului, facilitând astfel partida mâinii stângi.

Concluzii. În concluzie, putem spune că transcrierea creațiilor muzicale pentru acordeon este un proces constructiv și creativ în același timp. Pentru procesul transcrierii este specifică contopirea logică a mijloacelor interpretării instrumentale cu scopul de a păstra ideea și conținutul muzical, iar în realizarea unor transformări ale originalului se va ține cont de noile posibilități ale instrumentului dat — acordeonul.

Referințe bibliografice

1. BĂRBUCEANU, V. *Dicționar de instrumente muzicale*. București: Grafoart, 1992.
2. CHIROȘCA, D., NEAMȚU, P. *Metodă de acordeon*. Chișinău: Hyperion, 1992.
3. ЛИПС, Ф. *Искусство игры на баяне*. Москва: Музыка, 1985.
4. ЛИПС, Ф. *Об искусстве баянной транскрипции*. Москва: Музыка, 2007.

**FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI DE TUDOR CHIRIAC:
PERSPECTIVE INTERPRETATIVE****FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI BY TUDOR CHIRIAC:
PERFORMING IPOSTASIS****RADU TĂLĂMBUȚĂ,**
doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 780.8:780.614.332.083.3(478)****780.8:780.614.332.083.3]:781.68**

Articolul vizează o lucrare consacrată, din repertoriul violonistic autohton — *Fantezia rustică „Prin Voloseni” de Tudor Chiriac*. Autorul prezintă o analiză a conținutului muzical-structural al creației, oprindu-se îndeosebi asupra reperelor și recomandărilor de execuție violonistică, bazate pe propria experiență interpretativă a acesteia. Având în vedere că „Fantezia” este inspirată din folclorul românesc, sugestiile autorului sunt axate, pe de o parte, pe utilizarea unor dexterități violonistice academice, iar pe de alta, pe apropierea de specificul melosului, ornamenticii și manierei populare de interpretare, integrate organic în discursul muzical analizat. Articolul aduce în discuție — prin analogie cu fenomenul „interpretării documentate istoric”, cunoscut în muzica academică — subiectul „interpretării documentate” a unor lucrări violonistice componistice de inspirație folclorică românească a compozitorilor din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *Fantezia rustică „Prin Voloseni”, Tudor Chiriac, interpretare documentată, dexterități violonistice academice, manieră populară de interpretare.*

The article is focused on the well-known work for violin from the Moldovan repertoire — The Rustic Fantasy „Through Voloseni” by Tudor Chiriac. The author presents an analysis of the musical-structural content of the creation focusing, in particular, on the references and recommendations of violinistic execution based on his own performing experience. Considering that the „Fantasy” is inspired by the Romanian folklore, the author's suggestions are centred round the use of academic violinist dexterity and, on the other hand, respecting the specificity of melos, ornamentation and folk interpretation of the analyzed music. The article brings into discussion — by analogy with the phenomenon of “historically documented interpretation”, known in academic music — the subject of „documentary interpretation” of compositions for violin inspired from Romanian folklore, by several composers from the Republic of Moldova.

Keywords: *Rustic Fantasy „Through Voloseni”, Tudor Chiriac, documented interpretation, academic violinist dexterity, folk way of performing*

Introducere. Lucrare de referință în componistica autohtonă, *Fantezia rustică Prin Voloseni* pentru orchestră, după afirmațiile compozitorului, a fost „concepută în anul 1968, cu puțin timp înainte de admiterea sa la facultatea de compoziție a *Institutului de Stat al Artelor* din Chișinău, fiind finalizată abia în 1985, când autorul ei stăpânea deja tehnicile de compoziție” [1, p.4]. În 1986, la numai un an distanță de la interpretarea în premieră, *Fantezia* a fost distinsă cu premiul I pentru cea mai bună piesă instrumentală autohtonă. În 2012, sub conducerea dirijorului Gheorghe Mustea, opusul a fost înregistrat în studioul IPNA Teleradio Moldova pentru fondurile radio și televiziunii naționale, fiind inclus și în Fondul de Aur al Radiodifuziunii, alături de alte 12 creații scrise de compozitori din Republica Moldova.

Scrisă în memoria violonistului Nicu Chiriac, fratele compozitorului — cu care acesta a lucrat, de altfel, asupra trăsăturilor de arcuș în majoritatea opusurilor sale —, după afirmațiile autorului, *Fantezia* prezintă „o puternică aderență la etosul și tradiția muzicală românească, chiar dacă nu este folosit citatul folcloric” [1, p.4].

Cunoscută mai ales în versiunea pentru vioară și pian efectuată de autor — editată în 1991, ea a ocupat un loc deosebit în repertoriul național violonistic — atât în cel didactic, cât și în cel de concert, rămânând până astăzi o lucrare îndrăgită atât de ascultători, cât și de violoniștii dornici de performanțe

artistice. În anii 2000, Tudor Chiriac a revenit la această creație, intervenind cu unele completări de ordin conceptual și tehnic, despre care vom vorbi pe parcurs. În cele ce urmează, vom utiliza versiunea în reducăia pentru vioară și pian efectuată de în format digital de către compozitor [1]. Considerăm că aceasta nouă versiune poate fi tratată ca o a doua redacție a acestei creații publicate în 1991 la Editura Hiperion, având în vedere anumite adăugiri care au contribuit la preschimbarea dramaturgiei arhitectonice a acesteia [2].

1. Repere structural-interpretative ale lucrării.

Din punct de vedere structural (vezi Schema 1), compoziția se prezintă într-o singură parte, cu o formă concentrică din cinci compartimente principale ($ABCBA'$) și alte câteva de ordin secundar (introducere, punte și codă). Tematismul lucrării conține trei teme (A , B și C) ce reflectă un fond ideatic aparent simplu, cu caracter rustic, însă, totodată, complex în contextul unor analize muzicologice și de interpretare. Din aceste perspective, în cele ce urmează, vom încerca o decodificare a câtorva dintre cele mai importante detalii teoretice și practice / de interpretare integrate de Tudor Chiriac într-o arhitectură monopartită prin intermediul folosirii unui șir de tehnici compoziționale și componente ale limbajului muzical, ce se încadrează în următoarea schemă:

Formă penta-partită concentrică										
Compartimente	intr.	A	punte	B	C / cad.	B'	punte	intr.	A'	codă
Cifra (în cea de-a doua redacție)	1	3	13	14	17	19	sf.23	24	26	36
Număr de măsuri	20	64	26	34	54	31	3	20	64	44
Planul tonal	a			E	e	E	a			

1.1. Partea introductivă. Fantezia debutează cu o introducere de 20 de măsuri, al cărei rol este de a anticipa din toate punctele de vedere compartimentul principal A. Chiar din măsura de debut (a se vedea Exemplul 1), sub indicația tempoului *presto leggiero*, poate fi perceput deja caracterul de virtuositate atât de specific primei teme (A). La fel se întâmplă și începând cu măsura 3, în care se folosește *glissando-ul cromatic* la vioară suprapus peste grupuri de șaisprezecimi *leggiero* la mâna dreaptă a pianului și *legato-uri* de expresie ce cuprind note interpretate ca un acord în devenire la cea stângă.

Exemplul 1, cf.1:

Pulsația ritmică precisă a sunetelor *glissando* în pasajele scurte, ascendente va fi obținută prin accentuarea ultimului sunet iar *ricochet-ul* va fi cântat cu arcuș mic, la mijlocul acestuia. Totodată arcușul va cădea pe părul plat, interpretul având grijă ca bagheta să fie neînclinată, pentru ca săriturile din inerție să fie cât mai egale.

1.2. Compartimentul A. Ultima fază a introducerii este marcată de indicația *sempre poco spiccato* în partida pianului și pregătește factual compartimentul A, al cărui tematism se circumscrie, sub aspect modal și metro-ritmic, după afirmațiile compozitorului, „în specia dansului Corăgheasca”, specific pentru arta profesioniștilor tradiției orale. De aici și caracterul pregnant concertant, de mare virtuozitate, cu o încărcătură semantică fără echivoc, al unui conținut expus *perpetuum mobile* și susținut de o scriitură bine ritmată a pianului, din care se desprind la auz formule ritmice de galop.

Exemplul 2, cf.3:

Împărțit în două secțiuni egale (a și a'), compartimentul se prezintă în a -moll, o tonalitate comodă pentru vioară ce permite o ușoară aplicare a unui șir de tehnici de interpretare. Printre acestea o atenție specială se va acorda atingerii *flajeoletelor*, — efect sonor violonistic specific, ce sugerează ecoul unui joc plin de temperament.

La fel ca și în introducere, aici predomină indicațiile *sempre poco spiccato* și *leggierissimo*. Efectele *glissando*-ului suprapus cu *pizzicato*-ul pianistic accentuează într-un mod deosebit virtuozitatea piesei. În plus, apare deja o gamă tot mai complexă de ornamente specifice muzicii folclorice — compozitorul făcând o distincție clară dintre *glissando* de manieră folclorică și cel academic. În tendința de a imita cât mai exact specificul folcloric, compozitorul indică cu exactitate trezecidoimile urmate de *glissando*-uri pe jumătate de ton, *grupet*-urile, trilurile lungi de semiton și cele scurte, cu *glissando* la final.

Argumentând necesitatea abordării unei maniere de interpretare violonistică folclorică în compartimentul A în vederea sublinierii caracterului rustic al piesei ne vom referi și la sonoritățile pianistice, pe care compozitorul le aseamănă celor ale unui taraf, utilizând în mod sugestiv dinamica, ce include accentuări de relief ale notelor, accentele indicate pe al doilea timp al măsurii sau chiar pe cel de-al doilea timp neaccentuat, observate către sfârșitul secțiunii a' , cât și planul modal ce include modul cromatic cu secunde mărite și sexta dorică. Tumultul jocului este sugerat și de formulele de acompaniament cadentat sau sacadat, cu linii melodice bine marcate în bas.

Această temă a primei părți, energică, plină de elan, va fi interpretată *leggierissimo*, lăsând impresia unui *perpetuum mobile* transparent. Interpretul va nuanța cu precizie fiecare indicație a dinamicii, păstrând o neschimbată limpezime a intonației, mânuind arcușul cu o anumită liniște lăuntrică, stăpânind oarecum pornirile agitate ale tempoului (*presto*). Melodia se va cânta cu o digitație pozițională îngustă, pentru o articulație cât mai precisă a sunetelor, cu degetele unu sau doi pe timpul

tare, iar acompaniamentul va conferi tonusul vital necesar, printr-un *staccato* bine ritmat, reliefat, conferind volum și amplitudine întregii mișcări.

În cifra 8, recomandăm, pentru o bună articulare, să se execute în poziția întâia, cu coarda *mi* liberă, care conferă discursului un plus de strălucire sonoră. Deși violoniștii de formație academică ar prefera poziția a treia, pentru a obține efectul de perpetuum de virtuozitate, este necesar de a evita trecerile inutile dintr-o poziție în alta.

Urmează un segment de legătură aerian, bogat colorat în plan armonic, în variante disonante, care lasă totuși să se întrevadă o melodie de factură largă în acompaniament, reluată cu un ton mai sus în secvență. Oscilarea dintre tonurile la și si în bas conduce la instalarea lui E dur într-un pasaj apreciat *senza metrum* (în acompaniament), planul sonor al căruia conține o augmentare ritmico-dinamică, încheiată la *ff*, de la care, neîntrerupt, începe *partea mediană* a Fanteziei.

1.3. Compartimentul B. Dacă puntea dintre cele două compartimente ale formei (*A* și *B*) mai păstrează același spirit predominant de virtuozitate interpretativă din primul compartiment, apoi compartimentul *B* face trimitere, dimpotrivă, la genul liric (a se vedea Exemplul 3). Pe această cale, Tudor Chiriac pune în valoare atât disponibilitățile lirice ale viorii, cât și pe cele ale unei teme cantabile prin excelență.

Exemplul 3, cf.14:

The image shows a musical score for Violin (V-no) and Piano (P-f). The score is in 3/4 time and E major. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with triplet patterns. Performance instructions include 'sul G al*', 'espressivo, molto vibrato', and 'mf'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 135 and the second system starting at measure 108.

Scrisă în dominantă tonalității de bază (*E-dur*), respectiva diviziune formată din două secțiuni egale (*b* și *b'*) este de aproape două ori mai scurtă decât prima. Totuși, metrul de 4/4 îi asigură aproximativ aceeași durată sonoră de timp. La început, în *b*, după surprinzătoarele indicații *ma larghetto*, *accelerando*, *rapido*, *alargando* și *molto alargando* din punte, tema este trasată *espressivo, molto vibrato*, în registrul grav al viorii, *sull G*.

În *b'* expunerea devine tot mai diversă, tema fiind repetată mai întâi cu note duble în registrul mediu și apoi în caracterul unui recitativ *doinit*. Indicații precum *meditativo*, *ben vibrato*, *senza metrum*, *non vibrato psihologic*, *lasciar vibrare*, dar și diverse tehnici și ornamente, printre care *vibrato*-ul ce trece treptat în tril, mordentul tăiat sau mordentul repetat cu *glissando* în jumătate de ton, accentuează sugestiile către specia lirică de doină. În privința mordentelor, însuși Tudor Chiriac specifică în partitura sa, că „mordentul cu *glissando* trebuie interpretat fulgerător de repede și poate fi repetat de 3–5 ori, în funcție de tempo” [1, p.5].

Această „melodie expresivă, interpretată *molto vibrato*, cucerește prin simplitate și noblete, printr-o intensă și răscolitoare trăire. Lirismul covârșitor al temei, accentuat de acompaniamentul arpeggiat răspândește sonorități romantice, pline de sevă și capătă o tot mai convingătoare desfășurare, în fiecare repetare a ei. Expunerea temei în sexte, în registrul înalt; un *vibrato* intens, amplele acorduri pe fundal arpeggiat în acompaniament subliniază culminația acestei părți. Expresivitatea temei va fi reliefată de interpret prin *vibrato* și o neîntreruptă și unitară conducere a liniei melodice. Notele duble vor fi luate cât mai concomitent pe corzi, cu „așezarea” pe primele note ale trioletelor și „netezirea” ulterioară a corzii în *vibrato*” [3, p.137].

În interpretarea acestei părți, interpretul se va ghida, în mare parte, de similaritatea specificului de interpretare folclorică vocală. Reieșind din acest deziderat principial, prima frază (cf.14–16) se va cânta simplu, cu foarte puțină ornamentică, iar în cifra 16, unde motivul revine, într-o octavă superioară, păstrând același caracter *meditativo, ben vibrato, poco rubato* — deci, foarte apropiat de maniera vocală doinită — violonistul va utiliza mai multe tipuri de ornamentare specifice „doinitului violonistic”. Printre acestea, menționăm mordentul tăiat, ce se efectuează mărunț și la semiton, așa cum se obișnuiește în muzica folclorică. Un alt tip de ornament care se întâlnește adesea în doine, este format mai multe mordente succesive, pe nota lungă, de bază, care se interpretează la fel pe semiton. Interpretul va tinde să execute cât mai aproape de nota de bază (do diez), chiar micșorând semitonul spre pătrime de ton. Efectul este amplificat și de folosirea unui mic *glissando* în sus, imediat după efectuarea mordentului. De asemenea, e nevoie de un atac mic, „din arcuș”, exact pe mordent — în așa fel violonistul va obține un efect foarte asemănător cu cel ce se întâlnește în muzica folclorică, imitând cât mai aproape ornamentica doinelor vocale.

Un alt ornament utilizat de compozitor este trilul care apare în următoarea măsură și care aici este diferit de cel întâlnit în muzica clasică. Însăși compozitorul indică în partitură: „*vibrato*, ce trece în tril”. Deci, de la nota lungă vibrată, interpretul va trece într-un tril foarte mărunț. Menționăm, că și acesta, ca și cel precedent, trebuie interpretat un pic mai jos de un semiton, pentru a păstra specificul manierei populare de interpretare violonistică.

În cf.16, măsura 6, compozitorul indică *non vibrato psihologic* — o remarcă mai puțin obișnuită, dar care vine să explice mai mult trăirea interpretului decât o dexteritate tehnică anumită. Anume aici se află un segment concludiv, cu rol de punte emoțională către cadență — iar *non vibrato* „calmează” oarecum discursul destul de consistent.

Efectul de „stingere”, provocat de o dinamică reductivă (*p* către *pp*) și, în același timp, o expunere pianistică *poco accelerando* și *poco allargando*, este amplificat și de un *glissando* specific ce diferă de cel întâlnit în muzica academică, unde acesta se execută de obicei prin alunecare. În cazul dat, *glissando* se efectuează prin culcarea degetului în urmă, obținând un efect de coborâre a intonației, acest detaliu important fiind sugerat de compozitor prin plasarea procedurii *glissando* de la *fa diez* spre *fa becar*, cu revenirea spre *fa diez*. Un rol deosebit aici revine talentului și gustului artistic al interpretului. Mai mult, considerăm că pentru buna interpretare a acestui compartiment, este foarte binevenită cunoașterea specificului manierei violonistice folclorice. Recomandăm în acest scop și fredonarea vocală sau audierea versiunilor vocale a fragmentelor în cauză.

1.4. Cadența solistică. Compartimentul *B* este urmat de o destul de amplă Cadență, în tonalitatea omonimă (*e-moll*), indicată în schemă prin Compartiment *C*. Tema cadenței este mult mai pregnant individualizată, în comparație cu conținuturile muzicale precedente, fiind însoțită prin diferite tehnici compoziționale și interpretative de note duble, acorduri sau diverse pasaje (a se vedea Exemplul 4). În același timp, Tudor Chiriac evocă *glissando*-urile din compartimentul *A* și indică frecvent *senza metrum, calando, larghetto* ș.a., cum se întâmplă și în secțiunea doinită a compartimentului *B*.

Exemplul 4, cadența:

The musical score for 'Exemplul 4, cadența' consists of five staves for voices (V-no). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features several trills (marked with '3' and a bracket), glissandos (marked 'Glissando'), and ricochet ornaments (marked 'ricochet'). Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a cadence in the final measure.

Farmecul pătrunzător al acestui *rubato* meditativ (*ben vibrato*), cu triluri în secunde mici, ce amintesc de o lamentație doinită, instaurează o atmosferă contemplativă dar, totodată, luminoasă, datorată varierii, prin treapta a IV-a urcată a segmentului inițial al temeii, unde fiecare ton capătă importanță. „Individualizarea” intonațională apare aici ca o expresie a unei solitudini de o expresivitate aparte. Glasul vioarei apare într-un plan sonor de o intensă trăire lăuntrică, pe cât de adâncă, pe atât de emotivă. Dialogul celor două voci, plin de finețe și bogăție de nuanțe, este dialogul personajului cu sine însăși, dezvăluind ascultătorului două laturi-perechi ale sufletului uman, adesea opuse între ele.

Și în acest compartiment, interpretul va utiliza artificiile tehnice reieșind din caracterul muzicii — aici, pe lângă spiritul doinit, apare și componenta narativă a discursului ce se desfășoară în câteva compartimente mici, ce conțin fraze bazate pe motive, întrerupte de pasaje de virtuoziitate — sexte în *glissando*, cu *ricochet*, ce accentuează și acompaniamentul armonic din partida pianului. Spre deosebire de *glissando* precedent, despre care vorbeam mai sus, în acest caz, procedeul se va executa în manieră academică, fapt ce va pune în evidență stilul concertant al piesei.

1.5. Ultimele două compartimente — B1 și A1. Urmează, într-o expunere retrogradă, materialul muzical de până la cadență — conform logicii formei concentrice — compartimentele *B1* și *A1*. În mod neașteptat, însă, compozitorul plasează imediat după punte introducerea, care este diferită prin conținut și durată. De altfel, aceste două diviziuni arhitectonice imediate cadenței pot fi tratate și ca o repriză inversată. Totuși, în afară de diferența amplasării introducerii și de puntea ce durează aici doar trei măsuri, compartimentul *B1* suportă anumite schimbări în ce privește imaginile plasticii muzicale, față de versiunea sa inițială, *B*: elementul liric devine mai individualizat, mai expresiv, sobru.

Exemplul 5:

The musical score for 'Exemplul 5' features a voice part (V-no) and a piano accompaniment (P-f) in G major, 3/4 time. The voice part is marked 'espressivo' and includes a *glissando* ornament. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The score shows a melodic line in the voice and a harmonic accompaniment in the piano.

„În cele patru expuneri succesive ale temei, acompaniamentul devine tot mai static și ne lasă în voia unor amintiri suave, a unui ecou pitoresc și nostalgic. Visările singuraticе, umbrite de o melancolie firavă se pierd parcă în neant, la *pp*. Un *mi* insistent de la sfârșitul acestei părți poate fi tratat ca având un dublu sens — pe de o parte, este inspirat din segmentele recto-tono folclorice doinite, iar pe de alta, el readuce, printr-o transformare ritmică și de tempo, caracterul inițial al lucrării” [3, p.138], — arată autoarele unuia din puținele articole dedicate acestei creații.

Vom recomanda interpretului ca *flajeoletul* natural să fie schimbat cu unul artificial, pentru a obține o continuitate a liniei melodice. Se va tine cont, totodată, și de menținerea permanentă a presiunii degetului unu pe coardă, de poziția cât mai corectă a pernuței degetului patru și de poziția plată a părului arcușului, cât mai aproape de căluș, pentru a evita chixurile și fășăitul.

În cea de-a doua redacție a lucrării, repriza compartimentului A, din cadrul formei concentrice pentaparite păstrează structura primei părți. Dacă în prima redacție autorul a scurtat un pic acest compartiment final, în intenția de a dinamiza discursul muzical, apoi, în cea de-a doua, dimpotrivă, a lărgit discursul cu o cifră (din 24 de măsuri, cf.35), amplificând efectul concertant al întregii piese. Mișcarea melodică capătă o și mai mare ardoare, nuanțele devin și mai reliefate, iar utilizarea procedeeleor *ricochet* și *glissando cromatic* întregesc tabloul unui tumult pasionant. Indicațiile interpretative pentru repriză vor fi în temei aceleași ca și pentru prima parte. Vom aminti aici doar că prin păstrarea aceleiași trăsături ușoare și grațioase a arcușului, menținerea precisă a tempoului (*vivace*), piesa va căpăta un caracter cât mai apropiat de cel popular.

1.6. Coda. Coda urmează să diminueze oarecum încărcătura emoțională a acestei părți, dar și a întregii lucrări, nu înainte, însă, de un *glissando* în *crescendo*, ca o reminiscență, o re-trăire a unor puternice simțiri umane. Finalul lucrării este conceput de compozitor cu o deosebită tandrețe, melodia parcă se topește în zare, lăsând în sufletul ascultătorului liniște, pace și lumină. Acest ultim compartiment se află în concordanță cu tendința compozitorului de a-și încheia lucrarea cu una dintre tehnicile ce oferă o anumită individualitate stilistică întregii lucrări — lucrare pe cât de simplă ar părea în timpul audierii, pe atât de complexă în contextul unor analize muzicologice și interpretative. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac este o lucrare cu o dramaturgie originală, ce demonstrează o viziune plenară, optimistă asupra vieții.

Concluzii. Punându-ne în acord cu opinia cercetătorului M. Răducanu, care susține că „o interpretare muzicală devine valoroasă dacă interpretul are curiozitatea și răbdarea unei analize interpretative comparate, care duce la observarea, în câteva interpretări de referință ale aceleiași opere muzicale, a mijloacelor diverse folosite pentru realizarea cerințelor de bază:

- respect față de textul și stilul compozitorului în condițiile unei execuții vii, creatoare, bazate pe relieful și vivacitatea mijloacelor intonaționale, plasticitate ritmică, diversitate dinamică, timbrală și a modurilor de articulare gramaticală — *legato*, *staccato*, frazare, logică și sugestivă;

- realizarea arhitectonicii operei muzicale prin folosirea judicioasă a dinamicii și agogicii (dozarea sonorităților în raport cu construcția de formă, echilibrarea ușoarelor accelerări sau decelerări, necesare sublinierii unor structuri constante, cu păstrarea unei unități de tempo în linia mare a discursului muzical — puls muzical);
- unicitatea actului creator, atât la nivelul detaliului și al construcției de ansamblu cât și la nivelul mijloacelor de expresie și al realizării dramaturgiei întregului” [4, p.29–30],

am dori să menționăm că pentru o execuție de excelență a acestei creații, dar și a altor creații violonistice inspirate din folclorul românesc, interpretul-violonist ar trebui să cunoască și să posede deopotrivă atât dexteritățile și abilitățile manierei interpretative specifice viorii populare, cât și celei academice, utilizând și îmbinând cu măiestrie ambele resurse, trecându-le printr-o originală „prismă” comparativă, fără a scăpa din vedere scopul suprem al fiecărei performante artistice — mișcarea și înnobilarea prin muzică, a sufletului uman.

Referințe bibliografice

1. CHIRIAC, T. *Prin Voloseni, Fantezie rustică pentru vioară*. Reducție pentru vioară și pian, efectuată de către compozitor după propria versiune pentru orchestra simfonică. Manuscris digital din biblioteca personală a autorului articolului.
2. CHIRIAC, T. *Fantezie rustică pentru vioară și pian*. Chișinău: Hiperion, 1991.
3. BUNEA, D., MOLODOJAN, A. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac. În: *Învățămintul artistic — dimensiuni culturale*. Ediția a IV-a. Chișinău, 2004, p.137–139.
4. IONESCU, L. *Teoria interpretării muzicale*. București: Europolis, 2009.

VOCALISTE CONSACRATE DE TALIE INTERNAȚIONALĂ ÎN ROLURILE FEMININE CENTRALE DIN OPERELE VERISTE

INTERNATIONALLY ACCLAIMED OPERA SINGERS AS MAIN FEMALE ROLES IN VERISMO OPERAS

TATIANA BUSUIOC,

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

CZU 782.1:781.68

782.1.071.2

În acest articol vom analiza modul de tratare de către diferite vocaliste consacrate a rolurilor feminine centrale din operele veriste. Vom evidenția anumite particularități ale vocilor și, în special, tipul de voce falcon, care presupune anume interpretarea diferitor roluri feminine din operele veriste precum „Tosca” de G. Puccini, „Cavalleria rusticana” de P. Mascagni, „Fedora” de U. Giordano sau „Adriana Lecouvreur” de F. Cilea. Vom analiza prestația unor cântărețe cum sunt Anna Netrebko, Angela Gheorghiu, Maria Guleghina, Elena Obrazțova, Maria Bieșu.

Cuvinte-cheie: voce, mezzosoprano, soprano, voce falcon, verism, operă, interpretare, personaje feminine

In this article we will analyze how different renowned vocalists treat the central female roles in veristic works. We will highlight certain particularities of the voice, and especially the type of falcon voice, which involves the interpretation of different female roles in veristic operas such as „Tosca” by G. Puccini, „Fedora” by U. Giordano or „Adriana Lecouvreur” by Cilea. We will analyze the performance of such singers as Ana Netrebko, Angela Gheorghiu, Maria Guleghina, Elena Obraztsova, Maria Bieșu.

Keywords: voice, mezzo-soprano, soprano, falcon voice, verism, opera, interpretation, female characters

Introducere. În perioada romantismului timpuriu apar partituri de operă deosebit de dificile pentru interpretarea vocală. Se știe, că în perioada clasicistă, categoriile de voci cuprindeau întreg ambitusul specific acestora, spre exemplu, o soprană trebuia să poată cânta tot ce era scris pentru diapazonul său, iar de cele mai multe ori, diferențele între o partitură de soprană și una de mezzosoprană erau relative. Specializarea majoră se produce în perioada de început a romantismului. În secolul al XIX-lea, repertoriul internațional de operă se îmbogățește și începe să evolueze tot mai mult. Astfel, cântărețele de operă erau chemate să interpreteze muzică ce nu fusese compusă special pentru ele, iar această diversitate de stiluri a condus la o divizare a fiecărei voci în subgrupe. Printre tipurile de soprano existente în romantism se numără soprana de coloratură (în Franța, „soprano à roulades”), soprana lirică, cele două tipuri de soprane denumite după cântărețe din acea perioadă, *Falcon* și *Dugazon* (specifice Franței în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea), soprana *spintă* sau lirică-*spintă* (specifică Italiei) și soprana dramatică sau eroică (caracteristică repertoriului german).

1. Aspecte ale clasificării vocilor feminine.

Se știe că vocea umană are trăsături caracteristice, aflate în legătură directă cu personalitatea fiecărui interpret. Anume aceste caracteristici au determinat clasificarea vocilor în funcție de timbru și ambitus. Astfel, vocile feminine se divizează în soprano și alto. Între ele se află mezzosoprano. Fiecare categorie se împarte, la rândul ei, în subcategorii. Pentru soprano, mai există soprană de coloratură, lejer liric, *spinto* și dramatic, pentru mezzosoprană, respectiv lirică și dramatică, iar altistele au deseori un caracter dramatic. Pe lângă aceste categorii „există alte două tipuri de voce, tipuri aparte, însă intermediare. Astfel, între soprană și mezzosoprană găsim vocea *falcon* [1].

În istoria interpretării vocale au existat unele soprane dotate cu posibilități ieșite din comun, pentru care s-au scris partituri speciale și care au abordat roluri aparținând mai multor categorii de voci, și s-au singularizat în ceea ce se numește soprană absolută. Deseori ne uimește faptul când auzim că o

vocalistă, fiind catalogată soprană sau mezzo-soprană, are în repertoriu roluri precum Floria Tosca, Lady Macbeth, Amneris, Eboli și Carmen, dintre care primele două sunt asociate, în general, sopranelor, iar ultimele trei — vocilor de mezzo.

De asemenea, se întâmplă ca într-o anumită operă, cum este, de exemplu *Cavalleria Rusticana*, rolul Santuzzei este interpretat într-o seară de o cântăreață catalogată soprană, iar în seara următoare în același rol triumfă o mezzo-soprană. Fenomenul se explică prin existența unui anumit tip de voce feminină, și anume vocea de mezzo-soprană înaltă, numită și vocea tip *falcon*. Această voce distinctă este „recunoscută ca atare datorită prestațiilor excepționale ale cântăreței Marie-Cornelie Falcon (1814–1897), cea, de la al cărei nume provine și titlul acestui tip de voce. Iată ce scrie cercetătoarea F. Mariș Hinsu despre aceasta: „Celebra cântăreață Marie-Cornelie Falcon, care întreaga carieră a evoluat sub titulatura de soprană (în vremea ei mezzo-sopranele nefiind încă recunoscute), a realizat roluri memorabile pe marile scene ale lumii. Deși cu o carieră deosebit de scurtă în timp, a reușit să realizeze foarte multe roluri, multe în creație mondială, iar ulterior tocmai datorită acestui tip de roluri pe care le-a realizat, numele ei a devenit titulatura oficială a vocii capabile să redea acele roluri” [1].

Încercând o definiție a vocii *falcon*, trebuie specificat că ea derivă dintr-un anumit tip de roluri. Este o voce caracteristică unei mezzo-soprane care, în registrul acut, depășește limitele vocii mezzo și atinge limitele vocii de soprană dramatică. Rolurilor care necesită vocea *falcon* nu sunt recomandate tinerilor interprete. Evident, din punct de vedere tehnic pot fi cântate de începători, însă cu riscuri și repercusiuni negative imediate. De aceea, în general, sunt abordate în partea de mijloc și la sfârșit de carieră. Sunt roluri care necesită un vocalism imprudent, sfâșietor și au o intensitate dramatică deosebită. Însă, cu toată dificultatea lor, sunt roluri deosebit de tentante, atât din punct de vedere vocal cât și psihologic. Interpretele posesoare a acestui tip de voce își pot permite și abordarea unor roluri din repertoriul mezzo-sopranelor sau al sopranelor dramatice. Printre roluri din operele veriste, abordate de către o voce *falcon* numim: Carmen în *Carmen* de G. Bizet (mezzo-soprană standard); Floria Tosca în *Tosca* de G. Puccini (soprană dramatică); *Santuzza în Cavalleria rusticana* de P. Mascagni (soprană dramatică și mezzo-soprană standard); Fedora în *Fedora de U. Giordano* (soprană dramatică); rolul titular din *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea (mezzo-soprano lirică).

În general, aceste roluri sunt considerate dificile, atât din punct de vedere vocal, cât și din punct de vedere al prestației actoricești. În decursul ultimului secol, foarte multe soliste de operă au abordat repertoriul caracteristic vocii *falcon*, unele dintre ele cu un succes și o longevitate excepțională, altele mistuindu-și vocea doar în câțiva ani de carieră. Carierele solide au fost realizate de către acele soliste, care și-au început cariera ca mezzo-soprane lirice standard, evoluând apoi spre un *falcon* autentic. Excepțiile de la această regulă au fost puține și au fost cele ale Rosei Ponselle și ale Mariei Callas, două cântărețe cu un har excepțional, care, în paralel cu vocea caracteristică unei soprane absolute, au avut și posibilități *falcon*. Printre vocile *falcon* celebre se numără: Maria Calas, Grace Bumby, Shirley Verrett, Jessye Norman, Christa Ludwig, Jane Rhodes, Anna Ceterina Antonacci, Elena Obrazțova, Maria Guleghina, Elina Garancia ș.a.

2. Vocaliste consacrate în operele veriste.

Un fenomen al timpului nostru, asemănător Mariei Calas, este cântăreața **Anna Netrebko**, care pe parcursul carierei sale practică un repertoriu foarte divers, începând cu W.A. Mozart și continuând cu cele mai dramatice partide cum sunt: *Macbeth*, *Turandot*, *Manon Lesco* și altele. Faimoasa vedetă contemporană de operă Anna Netrebko este solicitată permanent în scenele marilor teatre și ale diferitor festivaluri internaționale. Originară din Krasnodar, iubește dansul, gimnastica și acrobația, cucerește mai întâi Teatrul Mariinsky, apoi Festivalul de la Salzburg, transformându-se literalmente într-un megastar de operă. Cariera ei este un exemplu al modului în care îți poți gestiona calitățile naturale ale vocii, indiferent de partidă sau personaj, fără nici o tehnologie de imagine sofisticată. Are o vitalitate captivantă în sinceritatea sa și acest lucru impresionează o mare diversitate de oameni. Un indiciu al

performanței în orice carieră de operă este considerat a fi prestația pe scena Metropolitan Opera din New-York. Anna Netrebko a debutat aici în anul 2002 cu rolul Natașa Rostova în opera *Război și pace* de S. Prokofiev. Dar chiar și după această victorie a trebuit să cânte audiții pentru a demonstra diferitor teatre pregătirea excepțională și măiestria de a interpreta muzica franceză, italiană, germană. Anna Netrebko a pășit în noul mileniu ca o stea liber convertibilă și a devenit parte integrantă a pieței internaționale de operă.

Până în prezent, cântăreața (poate singura de etnie rusă) se poate lăuda cu o colecție solidă de eroine interpretate, printre care *Donna Anna*, *Susanne*, *Zerlina* (W.A. Mozart) și multe altele. Mozart nu e simplu să-l interpretezi, deseori sopranele îl evită, dar A. Netrebko a ales un drum corect și bine de urmat. Ea a interpretat cu mare măiestrie și roluri din operele compozitorilor verști: *Adriana Lecouvreur* opera lui F. Chilea, *Andre Chenier* de U. Giordano, *La Bohema*, *Gianni Schicchi* de G. Puccini ș.a.

Adriana Lecouvreur a lui F. Chilea, care este o capodoperă ce îți răvășește sufletul, are avantajul dimensiunii modeste: dacă este eliminat baletul, ea durează mai puțin de o oră. Este o lucrare dinamică, plină de pasiune, gelozie, fierbere emoțională. În partida *Adrianei Lecouvreur*, Anna Netrebko se manifestă plinar, demonstrând marea diversitate a calităților sale vocale. Ea interpretează aproape perfect acest rol, trăiește cu adevărat emoțiile eroinei. Conturul psihologic al acestui rol feminin a fost elaborat de către compozitor până în cele mai mici detalii: melodeclamația extravagantă, gesturile largi și trucerile vocale, toate creează o impresie de neuitat: muzica lui F. Chilea și temperamentul Annei Netrebko te pătrund până la lacrimi. Aria de ieșire a *Adrianei Io son lumile ancilla* a fost interpretată cu multă grație și mare entuziasm. Sonoritatea fenomenală a vocii sale în interpretarea *piano* (diminuendo neașteptat de fin și crescendo „lustruit”) demonstrează nu doar talentul, dar și cunoștințele fundamentale ale cântăreței în arta sunetului vocal. La fel de strălucit A. Netrebko s-a manifestat în duete, scene, scene dramatice ale spectacolului. O altă opera veristă din repertoriul A. Netrebko este *Andre Chenier* de Umberto Giordano. Principala (și cea mai dificilă) arie a eroinei *Madeleine — La mamma morta* — sună în interpretarea Annei Netrebko la început tragic, intensitatea emoțională crește treptat, trecând în isterie, pe sunete instabile și se încheie cu un sentiment de disperare, într-un registru dens. Artista a creat o imagine convingătoare atât din punct de vedere emoțional, cât și vocal.

O altă mare cântăreață a timpului nostru este **Angela Gheorghiu**, frumoasa româncă cu un magnetism aparte în scenă, una dintre reginele belcanto-ului. În prezent, este și actriță de film. Esența repertoriului executat de Angela Gheorghiu îl constituie anume operele veriste. Întrebată ce alte roluri intenționează să abordeze după *Tosca* și *Adriana Lecouvreur*, soprana a mărturisit că ambele eroine din aceste opere îi convin atât din punct de vedere muzical, cât și teatral, avându-se în vedere femeii foarte puternice, acum însă este tentată de rolul principal din *Fedora* de Umberto Giordano, — un rol în care au strălucit *Maria Callas*, *Magda Olivero*, *Mirella Freni* sau *Virginia Zeani*, — pe care l-a înregistrat, de altfel, la *Deutsche Gramophon*, în anul 2008, alături de *Placido Domingo*. Are însă unele ezitări, deoarece *Fedora* nu oferă același potențial dramatic ca *Adriana Lecouvreur* sau *Magda* din *La Rondine*. Sunt roluri care i-au adus mult succes. Angela Gheorghiu a debutat în rolul *Adrianei Lecouvreur* în anul 2010. Este greu de imaginat pe cineva întrecând-o pe Angela Gheorghiu în acest rol. Vocea ei lină și cremoasă, dar cu un miez de oțel, se îmbină perfect cu mișcarea scenică. Este o actriță naturală, scena morții este sfâșietor de credibilă, iar aria *Poveri fiori este* pur și simplu de neuitat. În ciuda faptului că are o „voce mică”, Gheorghiu este fascinantă în această producție. Ea însăși este Diva, iar interpretarea unui rol ce tratează imaginea unei actrițe celebre din trecut este la fel de naturală pentru ea ca și respirația. Producția teatrală bine concepută a permis să-și dezvăluie pornirea puternică. Felul în care a cântat, accentuând toate nuanțele ariei, expresivitatea, a cucerit definitiv publicul. Forța talentului Angelei Gheorghiu este și talentul actoricesc, confirmat și de versiunea cinematografică a operei *Tosca*, realizată de Benoit Jacot. În Franța are un succes uriaș, fiind vândut în variantă DVD. Nu există nici o îndoială că A. Gheorghiu are o tehnică vocală impecabilă. *Tosca* este rolul ei de vârf și,

desigur, poartă amprenta personalității sale artistice. Ea interpretează faimoasa arie *Vissi d'arte* cu un impuls sentimental, dar fără exagerare, într-un stil verist, așa cum sunt interpretate paginile din G. Rossini și G. Donizetti, cu un echilibru fin între estetica sentimentalismului și stilul neoclasic.

Maria Guleghina este, la fel, una dintre cele mai faimoase cântărețe din lume. Ea este numită „Cenușăreasa rusă”, „soprana rusă cu muzica lui Verdi în sânge” sau „minunea vocală”. Maria Guleghina a avut un mare succes în interpretarea rolului *Tosca* în opera cu același nume. În plus, repertoriul ei include rolurile principale din operele *Aida*, *Manon Lesko*, *Norma*, *Fedora*, *Turandot*, *Adriana Lecouvreur*, precum și *Abigail* în *Nabucco*, *Macbet* și multe altele. Vocea puternică, caldă și energică a cântăreței, abilitățile ei excepționale actricești au făcut-o un oaspete așteptat pe cele mai faimoase scene ale lumii. Vocea M. Guleghina este un instrument de lux, rar întâlnit. Pentru a ne convinge este suficient să ascultăm cel puțin aria lui *Madeleine* în *Andre Chenier*: cu un sunet întunecat, tragic, surd, disperat, artista deschide această arie de mărturisire, utilizează intonații când dureroase, când blânde, uluitoare. Aria *La mama morta* din actul al treilea este puternică și impresionantă. După debutul ei la Opera Metropolitană, unde a luat parte la noua premieră a operei *Andre Chenier* alături de Luciano Pavarotti (1991), M. Guleghina a apărut pe scenă de peste 130 de ori, inclusiv în spectacolele *Tosca*, *Aida*, *Norma*, *Adriana Lecouvreur*, *Cavaleria rustică (Santuzza)*, *Nabucco (Abigail)*, și *Macbeth (Lady Macbeth)*.

O altă mare cântăreață a timpului nostru, a cărei creație a devenit un fenomen remarcabil al vieții muzicale mondiale, este **Elena Obrazțova**. Natura i-a oferit o voce cu un timbru unic și capacitatea incredibilă de a transmite prin acest instrument toate fațetele personajului interpretat, capacitatea de a face publicul să creadă și să simpatizeze eroinele ei. E. Obrazțova a cucerit cele mai mari scene ale lumii, dar Teatrul moscovit Bolșoi a rămas întotdeauna teatrul principal pentru ea, oferindu-i posibilitatea de a crede în ea însăși, „căminul” cald la care s-a întors mereu. Excepționala mezzo-soprană, cu talentul său dramatic necondiționat, a făcut ca întreaga lume să vorbească cu admirație despre rolurile interpretate: *Principessa de Bouillon (Adriana Lecouvreur)*, *Santuzza (Cavaleria rustică)*, *Carmen*, *Dalila (Aida)*, *Marfa (Khovanshchina)*, ș.a.

Principessa de Bouillon din opera *Adriana Lecouvreur* este ca expresie vocală o mezzo-soprană lirică, deși rolul a fost abordat și de către mezzo-soprane de alt tip, de multe ori, de către cele dramatice, datorită dramatismului personajului. Rolul nu are pasaje de coloratură, solicitând accente dramatice și fraze extinse de mare dramatism. Problemele întâmpinate în interpretarea acestui rol și rezolvarea lor țin de coloristica menită să sublinieze dramatismul personajului, senzualitatea și sentimentalismul, tipice femeii pasionale cu o poziție socială privilegiată, care se vede prinsă într-o iubire neîmpărțită. Această iubire, ce îi stârnește gelozia și disperarea, creează firul dramatic și conduce la deznodământul tragic al operei. În interpretarea Elenei Obrazțova, aria este bogată vocal și emoțională, plină de culori senzuale, pe care numai ea o putea crea cu vocea ei minunată și expresivă intonațional. Frazele ei *în legato* sună pline, convingătoare, ca în orice prestație a ei.

Printre aceste vedete ale lumii operistice se numără și cântăreața noastră moldoveancă, o voce care uimea și inspira, numită *Cea mai bună Cio-Cio San a lumii*, primadona, „zeița” Operei din Moldova, voce și talent magnific, **Maria Bieșu**. Muzicologul Elena Vdovina afirmă că „vocea Mariei Bieșu impresionează până în adâncul sufletului prin timbrul ei irepetabil, pătruns de frumusețe, căldură și prospețime. Ea te cucerește prin neobișnuita eleganță a vocalizelor, prin tehnica fină a romanțelor, prin *staccato* ireproșabil de compact și diafan și prin surprinzător de curatul *legato* al vertiginoaselor fiorituri. Cântăreței îi reușește cu brio sclipitoarea coloratură în aria *Leonorei (Trubadurul)*, accentele dramatice pline de pasiune ale eroinelor sale: *Aida*, *Liza*, *Santuzza*, cantilenele lirice ale *Tatianeii*, *Iolanteii*, *Mimi*” [2, p.19].

Adriana Lecouvreur de F. Cilea a fost pusă în scenă pentru prima dată în teatrul nostru de operă din inițiativa Mariei Bieșu. Destinul cunoscutei actrițe dramatice din secolul al XVIII-lea se potrivea cu

destinul M. Bieșu. Rolul este tratat ca o istorie mărturisită, privind teatrul și viața, eternul lor conflict și unitate. *Adriana*-Bieșu se caracterizează prin senzualitate strălucitoare, energie, mult farmec feminin, precum și subtilitatea, eleganța interpretării, este un rol de linie, implicând fraze lungi, de largă respirație, cu multă dinamică. În vocea ei se reflecta tot sufletul ei, sincer, duios, blând, pățimaș. Dintre rolurile principale în operele veriste interpretate de Maria Bieșu numim: *Flora* (*Tosca* de G. Puccini, 1962), *Cio-Cio-San* (*Madame Butterfly* de G. Puccini, 1963), *Mimi* (*La Boheme*, G. Puccini, 1977), *Santuzza* (*Cavaleria rusticana* de P. Mascagni, 1980), *Nedda* (*Paițe* de R. Leoncavallo, 1971), *Adriana* (*Adriana Lecouvreur* F. Cilea, 1984).

Concluzii. Așadar, chiar dacă perioada veristă din istoria muzicii acoperă un interval de timp scurt, totuși a dat lumii opere cu subiecte profunde, personaje feminine cu caractere puternice și partide complicate pentru interpretare. Acest fapt solicită voci deosebite și prin aceste roluri, cântărețe de mare calibru s-au lansat în lumea operii — Anna Netrebko, Angela Gheorghiu, Maria Guleghina, Elena Obrazțova, Maria Bieșu.

Referințe bibliografice

1. MARIȘ HINSU, Fl. *Vocea falcon, un tip vocal aparte* [online]. [accesat 29.12.2019]. Disponibil: <http://deceniu-muzical-universitar.blogspot.com/2011/04/vocea-falcon-un-tip-vocal-aparte.html>
2. VDOVINA, E. *Maria Bieșu*. Chișinău: [s.n.], 1977.

PROFILURI DE MUZICIENI**DUMITRU BLAJINU — ÎNTEMEIETORUL ORCHESTREI FOLCLOR:
UNELE FILE DOCUMENTARE****DUMITRU BLAJINU — THE FOUNDER OF THE FOLCLOR ORCHESTRA:
SOME DOCUMENTARY FILES****VASILE CHISELIȚĂ,**doctor, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural, MCEC al Republicii Moldova**CZU 785.16.071.2(478)**

Autorul intenționează să pună în valoare o serie de materiale inedite din arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova (TRM), incluse în dosarul personal al dirijorului Dumitru Blajinu și, parțial, al altor muzicieni, care oferă prețioase informații la temă, fiind reflectate în diverse decizii și hotărâri oficiale, în extrasele din procesele verbale, în programele de emisiuni radio și TV, cărora li se pot alătura și relatările de presă, inclusiv mărturiile și opiniile artiștilor vremii. Documentele arhivistice studiate sunt — în general — puțin cunoscute, slab problematizate și cvasi neabordate în câmpul etnomuzicologiei naționale, din păcate, încă puternic influențată și mecanic anchilozată de viziunea ideologică retrogradă și conservatoare a istoriografiei sovietice. Informațiile documentare demonstrează irevocabil faptul, ca anul fondării orchestrei Folclor este 1967.

Cuvinte-cheie: orchestra Folclor, Dumitru Blajinu, cronologie, muzică populară/neo-tradițională, propagandă mediatică, epoca sovietică, fosta RSS Moldovenească.

The author aims to highlight a number of unique materials from The Archives of the National TV&Broadcasting Company of The Republic of Moldova (IPNA Compania „Teleradio-Moldova”), included into the personal file of the conductor Dumitru Blajinu and other musicians of the Folclor orchestra, which provide valuable information on the subject, reflected in various official decisions, in the excerpts from the minutes, in radio and TV programs, including some testimonies of artists of the epoch. The studied documents are — in general — little known and poorly problematic in the field of national ethnomusicology, still strongly influenced and mechanically anchored by the retrograde ideological vision of Soviet historiography. The documentary information irrevocably proves the fact that the year of the foundation of the Folclor orchestra is 1967.

Keywords: Folclor orchestra, Dumitru Blajinu, history, folk/neo-traditional music, media propaganda, Republic of Moldova

Introducere. Istoria fondării și evoluției orchestrei *Folclor* este strâns legată de biografia de creație a maestrului, violonistului, aranjorului, compozitorului și dirijorului Dumitru Blajinu (1934–2015). Date, mărturii, relatări și informații concludente la acest subiect sunt cuprinse în diverse documente, precum CV-uri, fișe personale, caracteristici, demersuri, extrase din procesele verbale, decizii și hotărâri oficiale, incluse în dosarul personal al artistului [1, f.350–419], care se păstrează în Arhiva IPNA Compania *Teleradio-Moldova* (în continuare — TRM). Instituția mediatică în cauză a fost cunoscută, între anii 1958 (de la restructurarea și redenumirea *Radioului moldovenesc*) și 1990 (până în pragul colapsului fostei URSS), sub titulatura oficială *Comitetul de Stat al Sovietului Miniștrilor al RSS Moldovenești pentru televiziune și radiodifuziune*.

În contextul unui studiu monografic de viitor, surselor citate mai sus li se vor alătura, bineînțeles, o serie mult mai amplă de publicații, reportaje, relatări, interviuri din presa scrisă și audio-vizuală, oferite atât de protagonist, cât și de alți colegi de breaslă, dar și de vastul fond de materiale (documente manuscrise, colecții de folclor, schițe, proiecte de creație, liste de repertoriu, demersuri, recomandări, acte, fotografii, diplome, distincții etc.), care se păstrează în arhiva personală, toate venind să contribuie la aprofundarea, completarea și nuanțarea tabloului general al personalității de creație a lui Dumitru Blajinu. În demersul de față, însă, ne vom focaliza atenția specială asupra unor surse relevante din arhiva TRM, apte a pune în lumină atât cronologia unor evenimente și acte oficiale, cât și rolul director al

maestrului în procesul înființării și debutului activității orchestrei populare profesioniste de studio *Folclor*.

În virtutea spațiului editorial restrictiv, vom purcede la elucidarea subiectului temei propuse într-o manieră pe cât posibil de sumară, laconică și tetică, fără a prezenta și copiile scanate ale documentelor vizate. Precizăm și faptul, că toate citatele extrase din documentele instituționale de epocă, elaborate/scrise, de regulă, în limba rusă, au fost traduse de autor în limba română, păstrând întocmai conținutul semantic al textelor.

1. Mărturii din documentele instituționale.

Deși concludente și edificatoare, datele și informațiile documentare de arhivă la acest subiect nu au fost încă valorificate într-o manieră obiectivă, nepărtinitoare, echidistantă și exhaustivă în cercetarea etnomuzicologică și antropologică. Inconsistența și insuficiența cunoașterii problematicei legate de istoria creării orchestrei populare *Folclor* a dat naștere unor interpretări amatoricești, neverificate, eronate și chiar derutante, deseori instrumentate în favoarea acreditării, în spațiul public exegetic și mediatic național, a unor concepții motivate ideologic și propagandistic, reminiscente din epoca sovietică. Întru clarificarea cronologiei evenimentelor fondatoare ale colectivului în cauză, redăm, mai jos, unele extrase din conținutul celor mai relevante documente arhivistice la temă.

Astfel, în cererea personală, depusă pe data de 26 octombrie 1967, în adresa președintelui companiei amintite, Stepan Lozan, vizată pozitiv de acesta în data de 20 noiembrie al aceluiași an [1, f.374], maestrul Dumitru Blajinu solicită să fie angajat „în calitate de conducător muzical și dirijor al orchestrei de instrumente populare”. În extrasul din ordinul secției de cadre a TRM, eliberat în data de 24 noiembrie 1967, se specifică și faptul, că Dumitru Blajinu a fost angajat în funcția de „artist-instrumentist, categoria I-a, în orchestra de instrumente populare *Taraf*, pe un termen de probă, timp de o lună de zile, cu salariul în valoare de 100 de ruble și cu un adaos de 30% pentru interpretarea la vioară și acordeon” [idem, f.375].

Perioada de debut a activității lui Dumitru Blajinu în cadrul TRM este confirmată și de documentele semnate de Constantin Scoticailo, șeful direcției colectivelor muzicale ale TRM. Printre acestea se află fișa personală a maestrului Blajinu [idem, f.362] și registrul colectivelor muzicale, în care este scris, clar și univoc, că anume în anul 1967 a fost fondată orchestra *Folclor* și că protagonistul a fost angajat în calitate de dirijor. În CV-ul personal, completat de însuși maestrul la data de 7 iunie 1982, se menționează, că în anul 1967, a fost invitat de *Comitetul de Stat al Sovietului Miniștrilor al RSSM pentru Radio și Teledifuziune* „în vederea creării noii componente a orchestrei de muzică populară, pe care au denumit-o *Folclor*” [1, f.361].

Faptul fondării, anume spre finele anului 1967, a unei noi orchestre de muzică populară („de studio”) în cadrul respectivului Comitet de Stat, este probat și de alte surse arhivistice suplimentare. Printre acestea se află o seamă de caracteristici, recomandări și demersuri oficiale, care reflectă activitatea orchestrei *Folclor* și a dirijorului ei — Dumitru Blajinu. Majoritatea documentelor în cauză sunt semnate, conform prescripțiilor din epocă, de troica administrației, în persoana președintelui Companiei, celui al Comitetului de partid și al Comitetului sindical. Acest element probatoriu conferă informațiilor din textele respective un plus de veridicitate și autenticitate.

Astfel, în caracteristica-recomandare, eliberată protagonistului în data de 13 aprilie 1983, semnată de S. Lozan (președintele companiei), M. Ciuș (președintele comitetului de partid) și A. Tkaciuk (președintele sindicatelor), în scopul aprobării turneului orchestrei *Folclor*, planificat să aibă loc în Algeria, la o expoziție internațională, pe o perioadă de 15 zile, se menționează că „tov. D. Blajin lucrează în calitate de prim-dirijor al orchestrei de muzică populară *Folclor* din anul 1967, data fondării acesteia” [1, f.366 și 412]. O caracteristică similară, eliberată la 31 ianuarie 1978, semnată de aceeași troică a conducerii instituției (S. Lozan, M. Ciuș și A. Tkaciuk) și atașată demersului către Ministerul Culturii pentru acordarea titlului onorific de „artist emerit”, aduce aprecieri elogioase în adresa talentului

și calităților artistice deosebite ale dirijorului Dumitru Blajinu. În text se precizează și faptul că „orchestra de muzică populară *Folclor*, creată de el în anul 1967, a cucerit o mare popularitate” [idem, f.356]. Într-o altă caracteristică oficială, semnată de Filip Krulițki (vice-președintele companiei, șef al direcției ideologice), M. Onoicenco (președintele comitetului de partid) și B. Iakimov (președintele comitetului sindical), eliberată în data de 13 decembrie 1971 și atașată la demersul instituției către Comisia de atestare a Ministerului Culturii, se afirmă literalmente faptul, că „în Comitetul de Stat al Sovietului de Miniștri al RSSM pentru Televiziune și Radiodifuziune, tov. Blajin D. N. lucrează din luna noiembrie anul 1967, inițial, în calitate de instrumentist al *Tarafului*, iar din luna decembrie a aceluiași an — în cea de dirijor al orchestrei de muzică populară *Folclor* [idem, f.381]. Din această ultimă precizare se desprinde cu limpezime ideea că, anume din luna decembrie 1967, noua orchestră a primit numele oficial de *Folclor*, administrația abandonând denumirea inițială, provizorie, cu genericul *Taraf*.

În baza surselor documentare citate, putem conchide, cu suficientă precizie, că perioada formării/ fondării / instituirii *de jure* a orchestrei populare profesioniste de studio *Folclor* se situează la limita lunilor noiembrie-decembrie ale anului 1967. La fel de evident se prezintă și faptul, că structura organofonă și componența numerică a acestei orchestre va evolua continuu pe parcursul anilor viitori, modificându-se și ajustându-se, în funcție de amploarea, diversitatea proiectelor de creație și de producție ale colectivului, care erau stabilite de administrația companiei TRM, prin Consiliul artistic — organul de cenzură și control ideologic al instituției, în strictă relație cu politicile guvernamentale și posibilitățile de finanțare de la buget.

2. Confuzii și clarificări.

Se cuvine să semnalăm și faptul, că unele documente prezintă informații contradictorii, deseori improvizate sau chiar denaturate. În categoria acestora se evidențiază și aserțiunea nefondată, devenită „rituală” în discursul public, care confundă anul instituirii și debutului activității orchestrei *Folclor* (1967) cu anul lansării primelor producții mediatice sau a primului concert televizat (1968). Într-adevăr, conform proceselor verbale, audierea și achiziționarea primelor înregistrări ale noii orchestre populare în fondurile TRM avusese loc pe data de 5 septembrie 1968 [4, p.1]. Acest fapt a fost luat uneori drept referință istorică de bază, motivându-i pe unii comentatori (preponderent, din rândurile redactorilor TRM) să afirme că colectivul ar fi fost întemeiat anume în acel an (1968). Un exemplu relevant în acest sens îl prezintă caracteristica generală a orchestrei *Folclor*, dată printr-un document nedatat, probabil, elaborat pe la sfârșitul anilor 1970, fiind semnat de Eugen Mamot, pe atunci, redactor-șef la direcția principală de muzică a TRM. În textul documentului citat se pretinde că merituosul colectiv, care avea deja înregistrate în fond „peste 1000 de creații muzicale”, ar fi fost „creat în anul 1968” [1, f.394], autorul introducând astfel, în circuitul public, o gravă eroare istorică, care contrazice datele arhivistice esențiale la temă. Din păcate, această informație falsă a fost preluată și pe larg mediatizată în spațiul public, deseori într-un mod totalmente abuziv, necritic și ignorant, de către unii jurnaliști, dirijori și artiști, o parte dintre aceștia din urmă figurând, spre surprindere, inclusiv ca membri cu stagiu în componența actuală a orchestrei *Folclor*. Informații neveridice la acest subiect vehiculează și diverse surse online, printre care și site-urile oficiale www.moldovenii.md și www.filarmonica.md.

Impunerea insistentă a anului 1968, ca pretinsă dată a fondării orchestrei *Folclor* poate ascunde însă anumite atitudini vădit tendențioase, venite, în special, din partea unor artiști cu veleități și vanități de vedete ale epocii, din păcate, nu puțini și în colectivul de referință. Obiectivul principal al acestor mistificări pare a ținti anume minimizarea și mușamalizarea rolului personal de întemeietor, pe care l-a avut dirijorul și compozitorul Dumitru Blajinu, în îndepărtatul an 1967. Se cunoaște însă, cum am și demonstrat mai sus, prin probe documentare incontestabile, confirmate inclusiv prin semnăturile funcționarilor responsabili ai Companiei TRM, că anume atunci, în lunile noiembrie-decembrie 1967, regretatul maestru a pus bazele fondării, coagulării și începerii activității noului colectiv muzical

profesionist, căruia îi va conferi aura, emblema și blazonul de instituție culturală novatoare și revoluționară pe tărâmul artei populare neo-tradiționale din Moldova de la est de Prut, pe atunci, RSS Moldovenească, aflată în componența URSS. Mai mult. Sunt și alte mărturii documentare la subiectul în cauză. Data cooptării oficiale a primilor muzicieni în noua orchestră *Folclor* este fixată și în procesul verbal al Comisiei speciale de angajare, creată de conducerea TRM, la data de 8 decembrie 1967, așa cum rezultă din extrasul ordinului de angajare, eliberat pe numele lui Ion Josan, care a fost primul violoncelist în statele noului colectiv artistic. Dintr-o adeverință, semnată de Al. Suslov, rectorul Institutului de Stat al Artelor *G. Musicescu*, eliberată în data de 26 decembrie 1967, ca răspuns la solicitarea administrației TRM, se constată și faptul, că în prima componență a orchestrei *Folclor* au fost cooptați șase studenți din anii finali ai acestei instituții, printre care Vasile Crăciun (țambal), Vladimir Sârbu (țambal), Simion Duja (clarinet), Petru Vieru (c-bas), Gheorghe Velișco (vioară) și Ion Josan (violoncel) [2, f.138].

Din sursele documentare studiate, putem desprinde și ideea că, la debuturi (lunile octombrie-noiembrie 1967), administrația TRM încă nu se apreciasse ferm în privința denumirii oficiale a noului colectiv popular, care urma a fi înființat, apelând cum am văzut mai sus la titulatura generică de „orchestră de instrumente populare *Taraf*”. Probabil, denumirea „taraf” a fost sugerată de maestrul Isidor Burdin, care condusesse mai mulți ani o formație cu o astfel de denumire, pe care o crease (probabil, prin anii 1956–57) la Casa tineretului din Chișinău și cu care realizase peste 20 de înregistrări de cântece și creații instrumentale în studiourile TRM, după cum sugerează și partiturile ce se păstrează în biblioteca Companiei. De asemenea, se cunoaște și faptul, că Isidor Burdin participase, și el, la concursul pentru ocuparea funcției de dirijor al viitoarei orchestre populare a TRM, însă alegerea căzuse anume pe concurentul său. Blajinu era în floarea tinereții, era plin de talent și de vigoare creatoare. Membrii comisiei de concurs, care s-au întrunit la data de 8 decembrie 1967, au apreciat, în mod special, intuiția lui de lăutar, acea vână de simțire muzicală și de trăire sentimentală autentică, care-l „ducea direct la sursă, la melodiile din străbuni” [3, p.63].

În favoarea alegerii lui Blajinu la funcția de dirijor a contat și anumite aspecte mai puțin faste din biografia oponentului său. Se cunoaște că Isidor Burdin (n.1914, or. Brăila-România), deși muzician cu pregătire solidă de conservator la București (1935–1940) și Chișinău (1945–1950), violonist virtuoz, un mare maestru al aranjamentului muzical și al orchestrației, experimentat creator și conducător de formații muzicale populare profesioniste și de amatori, era împovărat, totuși, de pecetea ingrată de fost deținut politic al regimului stalinist (1951–1956). Și-o „procurase” sub învinuirea de propagandă anti-sovietică, atrăgându-și o „moștenire” extrem de nefavorabilă acceptării în statele de personal al sistemului mediatic și propagandistic al puterii, din care făcea parte și Teleradiodifuziunea. Vigilența ideologică a regimului totalitar se dovedi a fi necruțătoare, mai ales în contextul celebrării fastuoase, trepidante și zgomotoase a actului fondator al URSS, prilejuit de semicentenarul așa-numitei „mari revoluții socialiste” din octombrie 1917. În schimb, Dumitru Blajinu (n.1934), deși mai tânăr cu 20 de ani față de concurentul său, fiind și fără studii speciale de conservator, reușise, totuși, să se afirme plenar în viața culturală a republicii, dobândind și o bună reputație profesională. El era bine cunoscut în mediul de creație ca și artist de mare talent, viță de lăutar, muzician polivalent, poli-instrumentist, violonist, acordeonist, naist, țambalist, iscusit creator, aranjor, compozitor, conducător de orchestre populare. Activase ca acordeonist și dirijor în orchestra Teatrului muzical-dramatic *Vasile Alecsandri* din Bălți (1957–1959), concertmaistru-acordeonist în ansamblul *Joc* al Filarmonicii, sub îndrumarea lui Vladimir Curbet (1961–1962), Ansamblul de tineret al aceleiași instituții, condus, succesiv, de violoniștii Isidor Burdin și Dinu Cocea, în care s-a afirmat ca aranjor, acordeonist, violonist și naist (1962–1965), orchestrele populare de la Institutul Politehnic și de la cel de medicină din Chișinău (1965–1966), în care s-a manifestat ca dirijor, instrumentist, folclorist, orchestrator, creator.

Dumitru Blajinu avea în palmares mai multe premii, diplome și distincții valoroase, obținute la festivalurile republicane, unionale și internaționale. La loc de frunte se situa Premiul Mare, medalia de aur și titlul onorific de *colectiv popular* pentru taraful ansamblului popular *Veselia* de la casa de cultură a Trustului de construcții din Chișinău — *Kišiniovstroï*. În calitate de conducător și violonist, cu acest colectiv participase, chiar în același an memorabil (1967), la Festivalul internațional al tineretului și artiștilor amatori de la Moscova, dedicat celei mai importante aniversări din istoria politică a URSS — mult clamatul semicentener al „marii revoluții socialiste din octombrie”. Și acest aspect, de semnificație politico-ideologică majoră în epocă, a contat, în mod plauzibil, în favoarea destinului său de dirijor al viitoarei orchestre populare profesioniste de studio în cadrul TRM. Cunoscută până astăzi sub denumirea *Folclor*, tradițiile artistice și estetice ale acestei orchestre, promovate de întemeietorul, muzicianul, maestrul și dirijorul Dumitru Blajinu, ca fundament al muzicii neo-tradiționale, au fost preluate, continuate și dezvoltate inovativ sub bagheta dirijorului Petre Neamțu (1985 – prezent). Din anul 2005, colectivul a fost transferat la Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, în scena căreia desfășoară o bogată activitate concertistică.

Concluzii. Anul fondării orchestrei populare profesioniste de studio *Folclor*, în cadrul Companiei republicane de Televiziune și Radio, cunoscută în epocă sub denumirea *Comitetul de Stat al Sovietului Miniștrilor al RSS Moldovenești pentru televiziune și radiodifuziune*, este 1967. Acest fapt este atestat, univoc și fără tăgadă, de o serie de documentele oficiale, păstrate în arhiva instituției, astăzi — IPNA Compania *Teleradio-Moldova*.

Perioada luării deciziilor instituționale, identificării viitorului dirijor, selectării muzicienilor, conturării primului nucleu orchestral, instituirii comisiei speciale de angajare, aprobării listei de state, oficializării denumirii și debutului repetițiilor noului colectiv, sub conducerea și îndrumarea lui Dumitru Blajinu, s-a extins pe durata aproximativă a ultimului trimestru, adică lunile octombrie, noiembrie și decembrie ale anului 1967.

Decizia înființării unei noi orchestre populare profesioniste cu denumirea *Folclor*, în cadrul instituțional al TRM, ca alternativă la deja existentă Orchestra „populară de estradă”, condusă de Aleksandr Vascekin și Valentin Vilinciuc, a fost favorizată de contextul sociocultural hegemonic al vremii, marcat de campania politică a partidului comunist din URSS și, respectiv, RSSM privind măsurile organizatorice și propagandistice din domeniul artelor și mass media, în scopul celebrării fastuoase, triumfale și grandilocvente a semicentenerului „revoluției socialiste din octombrie 1917”.

Alegerea/numirea lui Dumitru Blajinu în funcția de dirijor al nou-createi orchestre *Folclor* a fost recomandată de polivalența, originalitatea și unicitatea propriilor calități artistice, exprimând simbioza perfectă dintre erudiția orală lăutărească și cunoștințele teoretice ale muzicianului școlit, nivelul înalt al experienței de poli-instrumentist, folclorist, aranjour, orchestrator și compozitor, abilitățile manageriale deosebite de conducător de formații populare profesioniste și de amatori.

Referințe bibliografice

1. *Dosarele personale ale angajaților, anul 1985, tom A–Ș*. Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova.
2. *Dosarele personale ale angajaților, anul 1970, tom D–L*. Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova.
3. IUNCU, R. *Păstorul solitar sau Naiul lui Vasile Iovu. English translation of Chronology and Essay by Lucia Weise (néé Leahu)*. Chișinău: [s.n.], 2015. (Combinatul Poligrafic). ISBN 978-9975-129-18-3.
4. Procesul verbal al audierii înregistrărilor orchestrei „Folclor” de către membrii redacțiilor artistice ale TRM, 5 septembrie, 1968. În: *Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova*.

**APORTUL SOLIȘTILOR VOCALIȘTI AI ORCHESTREI DE MUZICĂ POPULARĂ
FLUIERAȘ CONDUSĂ DE S. LUNCHEVICI ÎN PROMOVAREA
CULTURII MUZICALE NAȚIONALE PE PLAN INTERNAȚIONAL**

THE CONTRIBUTION OF THE VOCAL SOLOISTS OF THE *FLUERAS* FOLK MUSIC
ORCHESTRA LED BY S.LUNCHEVICI IN THE PROMOTING
OF THE NATIONAL MUSIC CULTURE AT INTERNATIONAL LEVEL

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.4.071.2(478)

Prezentul articol se referă la arta de interpretare și activitatea soliștilor vocaliști ai orchestrei de muzică populară „Fluieraș” condusă de renumitul muzician Serghei Lunchevici, artist al poporului din URSS, numele căruia astăzi îl poartă Filarmonica Națională din Republica Moldova. În centrul atenției autorului stau cei patru soliști cântăreți — Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac și Zinaida Julea — care au adus un aport incontestabil în propagarea culturii muzicale naționale și a folclorului basarabean pe cele mai prestigioase scene de pe întreg mapamondul.

***Cuvinte-cheie:** Serghei Lunchevici, orchestra Fluieraș, cântăreți, soliști, cântec popular, repertoriu, turneu artistic*

This article refers to the performing art and artistic activities of the vocalist soloists of the famous orchestra of popular music «Fluieraș» led by the renowned musician Sergei Lunchevici, People's Artist of the USSR. Today, the National Philharmonic of the Republic of Moldova bears his name. The article is focused on four singers — Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac and Zinaida Julea — that brought an incontestable contribution to the spread of national musical culture and Bessarabian folklore on a worldwide scale.

***Keywords:** Serghei Lunchevici, "Fluieraș", singers, soloists, folk song, repertoire, artistic tours*

Introducere. Articolul de față, dedicat componentei stelare a soliștilor care au lucrat cu S. Lunchevici, ca și alte articole ale mele, acoperă parțial lacuna în muzicologia autohtonă, care s-a format pe parcursul a mai multor ani. În postura sa de conducător artistic și prim-dirijor al orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, Serghei Lunchevici a fost responsabil de completarea cu noi cadre artistice ale ansamblului, fiind totodată, îndrumătorul și educatorul tuturor membrilor colectivului. Instinctul de mare muzician profesionist îl ajută pe Serghei Lunchevici să descopere pe cei mai talentați cântăreți, împătimiți de cântecul popular basarabean.

Mai mulți soliști cântăreți ai orchestrei *Fluieraș* s-au bucurat de o recunoaștere internațională. Unii cântăreți, înfrumusețând cu participarea lor programele de concert ale colectivului, peste ani și-au ales o altă cale de afirmare. De exemplu, inegalabila Maria Bieșu și-a început cariera de cântăreață sub aripa protectoare a maestrului Serghei Lunchevici, în orchestra *Fluieraș*, fiind studentă în anul III la Conservatorul G. Musicescu. Deja peste un an de zile, a ales scena muzicii clasice. Nina Crulicovschi, care a cântat în *Fluieraș* în perioada anilor 1974–1975 a decis să cânte muzică ușoară. Aceași schimbare s-a produs și cu Olga Ciolacu, care a cântat în *Fluieraș* între anii 1980–1982, dar și cu regretata Ana Barbu care venise în orchestră 1993, cu puțin timp înainte de plecarea lui S. Lunchevici la cele veșnice. Unii cântăreți, venind în colectiv din mediul academic, au devenit interpreți de muzică populară, aici mă refer cu precădere la solista Teatrului de Operă și Balet din Republica Moldova, Eudochia Lica, care a activat în orchestră din 1961 până în 1973. O metamorfoză fericită s-a produs și cu talentatul interpret Vasile Marin, fost dansator de balet, care a activat în orchestra *Fluieraș* pe parcursul anilor 1979–1987.

Uneori, orchestra *Fluieraș* devenea pentru câțiva ani laborator de perfecționare artistică pentru artiștii-soliști care activase în alte formații, aici mă refer la Dumitru Gheorghiu, Anatol Latîșev, Mihai Matieșu. Dar aportul incontestabil în propagarea folclorului basarabean pe scară mondială a fost adus de cei patru soliști cântăreți deveniți legende: Tamara Ciobanu, Nicolae Sulac, Gheorghe Eșanu și nu în ultimul rând — Zinaida Julea. Portretele lor de creație vor fi prezentate mai jos.

Tamara Ciobanu (1914, Berezlogi, jud. Orhei – 1990, Chișinău) este una dintre primele exponente ale cântecului românesc din Basarabia. Talentul ei s-a clădit pe cunoștințe academice temeinice și serioase, având o cultură muzicală aleasă. În copilărie, ea cântase în corul școlar, apoi a fost primită în cel mai bun cor al orașului, condus de Mihail Berezovschi. În toamna anului 1940, T. Ciobanu este studentă la Conservatorul de Stat din Chișinău (clasa profesoarei Lidia Lipcovschi). Din 1941, anii de război, și-a continuat studiile la Conservatorul *Leonid Sobinov* din Saratov cu prof. Alefina Pashalova. În 1944, când a început să funcționeze Conservatorul în orașul natal, ea este primită în ultimul an de studii cu profesorii de canto L.O. Babici și (parțial) V. Dolev. În anii 1945–1951 este solistă la Radiodifuziunea din Chișinău. Aici, pe lângă repertoriul clasic, T. Ciobanu a început să cânte și cântece populare. Pentru tânăra interpretă, care era obsedată de muzica clasică, această trecere de la muzica clasică la interpretarea cântecelor populare nu a fost atât de simplă. Dar participarea și interpretarea T. Ciobanu la evenimente artistice importante precum *Festivalul mondial al tineretului și studenților din Praga* în 1948 și *Decada artei moldovenești* în decembrie 1949 – ianuarie 1950 la Moscova au făcut-o cunoscută în toată lumea. Guvernul sovietic a apreciat înalt elanul cântăreței, decernându-i în 1949 ordinul *Drapelul Roșu de muncă*, în 1950 i se acordă titlul de *Laureat al Premiului de Stat din URSS*; peste trei ani — titlul de *Artistă a poporului din RSSM*, iar în 1960 — *Artistă a poporului din URSS*.

Din 1949 până în 1973 Tamara Ciobanu este solistă în Orchestra de muzică populară (din 1958, *Fluieraș*) a Filarmonicii din Chișinău. Astfel, sub conducerea colectivului de către S. Lunchevici, distinsa solistă a lucrat pe parcursul a 15 ani, răspândind și propagând folclorul muzical moldovenesc în țară și peste hotare. Numele Tamarei Ciobanu a devenit aproape un sinonim cu cântecul moldovenesc în lume. Poeții au numit-o *privighetoarea Moldovei*. Vocea Tamarei Ciobanu (soprano lirico-dramatică) este cu adevărat fermecătoare distingându-se prin zeci de nuanțe, un diapazon larg, o bogăție și măiestrie artistică deosebite. A cântat folclor autentic și stilizat. Mulți compozitori ai timpului, printre care D. Fedov, V. Baronciuc, D. Gheorghiiță, E. Coca, V. Vilinciuc, V. Rotaru, E. Doga au scris pentru ea mai multe cântece devenite apoi populare.

Cântecele de jale, doinele, baladele interpretate cu o mare gingășie aveau să-i asigure artistei preferințele spectatorilor de pretutindeni. Îndeosebi cântecul *Leana* avea să devină simbol artistic al Moldovei, prin care celebra cântăreață a cucerit inimile milioanei de oameni din Europa, Asia, Africa. Alt exemplu minunat este cântecul liric *Vin, bădiță, vin deseară* în prelucrarea lui S. Lunchevici, unde Tamara Ciobanu, prezentând fata îndrăgostită, a cântat liniștit, zâmbind ușor și adăugând melodiei un ușor oftat la sfârșitul fiecărei fraze melodice: *Of și iară of...* Pe lângă cântecele de dragoste, în repertoriul Tamarei Ciobanu se găsesc și cântece de jale (*Hai maică la iarmaroc*), de glumă (*Morișca; Omule cu vinul bun; Of leliță, lelișoară*) ș.a.

De un deosebit succes s-a bucurat *Doina* de E. Coca pe versurile de Em. Bucov. „...Doina și-a limpezit glasul, și-a scuturat colbul de veacuri de pe aripi și, aurindu-și strunele, s-a înălțat tinerește, proslăvind soarele ca pe un frate” — scria G. Ciaicovschi-Mereșanu, ascultând această capodoperă în interpretarea de T. Ciobanu [1, p.65].

În continuare vom evidenția unele cântece lirice scrise de D. Gheorghiiță și interpretate de T. Ciobanu: *Lele Ioană; De la mândra; Sătucul meu; Cântecul miresei*. Au fost binevenite în repertoriul cântăreței *Puișor din deal de moară* de S. Șapiro, *Numai cântecul rămâne* de S. Lunchevici pe versuri populare ș.a. Colaborând cu Tamara Ciobanu mulți ani, conducătorul orchestrei *Fluieraș* Serghei

Lunchevici scria: „Dumneaei a marcat o etapă în evoluția cântecului popular moldovenesc pe scena profesionistă, ... datorită dumneaei popoarele țării noastre au aflat despre acest pământ, despre oamenii inimoși, cu sufletul deschis către tot ce e frumos și bun” [ibidem, p. 76]. Ea concertează cu orchestra *Fluieraș* în multe centre din URSS, începând cu cele din munții Carpați până la Sahalin, de la țărmurile Mării Albe până în munții Caucazului. Este aplaudată în multe țări ale lumii: Germania, Finlanda, Cehoslovacia, Polonia, Franța, Iugoslavia, India, Birmania, Canada. Oriunde ar fi fost cântăreața în străinătate, totdeauna a fost cu gândul și sufletul la poporul său. Când se întorcea din turnee, începea să colinde satele și orașele noastre.

Gheorghe Eșanu (1927, Bălți – 1996, Chișinău) — talentat cântăreț de muzică populară. S-a născut într-o familie simplă cu mulți copii. Tatăl lui a fost zugrav; mama – gospodină de casă, care au crescut șaisprezece copii. De aceea Gheorghe n-a primit pregătire specială muzicală, a fost cântăreț-amator. Din copilărie a cântat în corul bisericesc, apoi, la vârsta de douăzeci de ani a condus un cor de amatori cu o sută de persoane. Din 1952, el este solist al Capelei corale *Doina*. Din 1953 — solist al Orchestrei de muzică populară (din 1958 cu denumirea *Fluieraș*) a Filarmonicii din Chișinău. Posesor al unei voci lirice de bariton, cu ținută scenică impecabilă, naturalețe și inteligență, G. Eșanu s-a impus într-un scurt răstimp ca interpret de cântece populare moldovenești.

În 1957 el a devenit laureat al Festivalului mondial al tineretului și studenților din Moscova, după care a fost distins cu Diplome de onoare ale Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM și URSS; în 1958 lui G. Eșanu i se acordă titlul onorific de *Artist emerit al RSSM*. Dacă la începutul activității sale artistul îi fermeca pe ascultători doar prin timbrul plăcut al vocii sale, pe parcursul anilor, și anume lucrând sub îndrumarea lui Serghei Lunchevici, el a căpătat o înaltă măiestrie sau, mai bine spus, „o cultură vocală” devenind un interpret profesionist. Perseverența sa a fost răsplătită înalt, reușind să devină în timp un reprezentant de vază al cântecului popular basarabean. De exemplu, un recenzent al ziarului *Latvia Sovietică* remarcă: „Timbrul său de bariton sună fermecător în toate registrele și reușește să creeze acea alură de ușurință și libertate printr-o expresivitate artistică combinată cu un lirism aparte. Cu un talent deosebit a interpretat cântecele populare *Scumpa mea, Baba mea* ș.a.” [2, p.212]. Pentru *Fluieraș*, ca și pentru întreaga artă și literatura moldovenească, Decada de la Moscova (1960) a avut semnificația unui serios examen de maturitate, pe care l-a trecut cu succes, afirmând un înalt nivel profesionist al culturii artistice din Moldova. După Decadă, G. Eșanu, ca participant și solist excelent a fost decorat cu ordinul *Drapelul Roșu de Muncă* (1960), iar în 1965 se învrednicește de titlul onorific *Artist al poporului din RSSM*.

Repertoriul lui G. Eșanu a fost foarte bogat și variat. El interpretează cu același succes:

a) cântece lirice populare, ca *Frunză verde și-o sipică, Cine stă posomorât?, Mărioară, Ilenuță, Badea Macovei, Noaptea când răsare luna, Busuioc moldovenesc, Baba mea, Iese lelea* (prelucrare de S. Lunchevici) ș.a.

b) romanțele pline de o duioșie radioasă, ca *De ce nu-mi vii și Vezi rândunelele se duc* pe versuri de M. Eminescu; *La umbra nucului bătrân* pe vers. de A. Dinescu ș. a.

c) cântece ale compozitorilor moldoveni contemporani pe versurile poezilor contemporani cu tematici diferite: cântece lirice — *Nunta mare* de A. Ranga — P. Cruceniuc, *Valentina-Valentina* de E. Gheorghită — E. Crimerman, *Nunta colhoznică* de A. Ranga — V. Tulnic, *Mândruțiță* de D. Fedov — I. Robul, *Floriceică, flori de tei* de T. Marin, *Doar să semene cu tine* de S. Lunchevici — E. Crimerman; cântece de glumă, prin care cântărețul redă umorul ineputabil, — *Cântec de masă* de D. Gheorghită — P. Zadnipru, *Sărbătoreasca* de T. Marin, *Cum era să mor holtei* ș.a.; cântece patriotice — *Moldova mea* de V. Vilinciuc — P. Zadnipru, *Faruri vii* de S. Șapiro — L. Deleanu ș.a.;

d) cântece populare și ale compozitorilor sovietici din diferite republici ale URSS.

Pe lângă turneele locale, G. Eșanu călătorește foarte mult cu formația *Fluieraș* și prin celelalte republici unionale și multe țări de peste hotare: Germania, Finlanda, Cehoslovacia, Polonia, Iugoslavia,

Mongolia, Franța, Irak, Canada, America Latină (Algeria, Peru, Mexica), Africa (Maroc, Tunisia, Libia). Cântecul și romanțele în interpretarea lui G. Eșanu s-au implementat adânc în inimile ascultătorilor din lume. „...Ce bine cântă Gheorghe Eșanu aceste două cântece! Unul — al compozitorului V. Vilinciuc pe versuri de S. Ghimpu, celălalt l-a scris S. Lunchevici pe versuri de P. Zadnipru (*Spune lumea*). Câtă șiretenie, istețime, cât umor popular! Iar contrastele muzicale — ba ritmul încetinit, ba un *presto* vertiginos — nu permit numai să se demonstreze înaltul profesionalism al lui Gheorghe Eșanu, dar descoperă și capacitățile actoricești ale cântărețului și ale soliștilor orchestrei», — scrie după concert jurnalista Lina Doroș [tit. din 3, p.127–128]. După concertul de gală, prezentat în orașul Grenoble, un ziar francez a menționat: „Gheorghe Eșanu are o voce frumoasă, lirică, cu timbru moale și plăcut, ce răsună ușor și liber în toate registrele. Cântecul lui popular, și mai ales, romanțele întregesc în modul cel mai fericit repertoriul ansamblului, amintirea despre care, fiecare dintre noi o va purta pentru totdeauna în inimă” [4, p.117]. În ultimii ani, G. Eșanu a lucrat în administrația Filarmonicii Naționale, era dascăl la biserica din Cimitirul Central din strada Armenească, continuând a cânta.

Nicolae Sulac (1936, comuna Sadâc, județul Cahul – 2003, Chișinău) este marele rapsod al cântecului popular, una din cea mai celebră personalitate a Moldovei postbelice. Cântând din copilărie, însă fără a avea studii speciale, a reușit să devină un veritabil model în cântecul popular, o enciclopedie a folclorului și vorbelor de duh. În anul 1957 a participat la un concurs unional la Odesa, de unde s-a întors cu titlul de laureat. După aceea, nu s-a mai despărțit de cântec. Peste puțin timp s-a angajat în calitate de cântăreț în capela corală *Doina* a Filarmonicii de Stat din Moldova (1959–1960). După aceea, a cântat în zeci de alte formații și colective: Tariful cinematografului *Chișinău*, *Ansamblul de Tineret*, *Lăutarii*, *Joc*, *Miorița*, *Doina Moldovei*, *Balada*, *Mugurel*. Însă ascensiunea lui artistică devenise triumfală, când, după sfatul lui I. Burdin, a venit în calitate de solist al orchestrei de muzică populară *Fluieraș* sub conducerea lui Serghei Lunchevici. Acestui ansamblu Nicolae Sulac i-a păstrat fidelitatea pe întreg parcursul vieții sale, fiind solist al *Fluierașului* în anii 1965–1970, 1976–1977, 1991–2003.

Cântând alături de cântăreți de vază ca Tamara Ciobanu și Gheorghe Eșanu, odată, într-o discuție a recunoscut: „Nu știu dacă voi reuși să cânt mai bine decât Tamara Ciobanu sau Gheorghe Eșanu, dar, uite, mai bine decât actualul Nicolae Sulac, ba sigur, voi cânta, voi cânta nu ca un simplu Nicolae Sulac, ci ca Maestrul Nicolae Sulac” [5, p.55]. Și într-adevăr, cântecul-scenete din viața populară, în felul său original, povestesc despre sufletul poporului, naiv și cald, aspru și drept, despre soarta lui — ba amară, ba fericită. N. Sulac i-a adus ansamblului *Fluieraș* o nouă nuanță — simplitatea și naivitatea poporului. I. Proca amintește: „rămânând în limitele individualității sale, nu iese dincolo de limitele *Fluierașului*. Unde se cere, Lunchevici „îl ajută”, „îi ține isonul” lui Sulac, și spectatorilor le place acest duet al măștrilor” [3, p.129]. Dar de ce N. Sulac pleacă de la *Fluieraș* în 1970? Despre acest pas riscant scrie jurnalistul B. Marian: „Treptat, însă, posibilitățile ce i le putea oferi *Fluierașul* s-au epuizat și Nicolae Sulac își pune drept scop crearea unui nou ansamblu” [6, p.236]. Dar, în opinia noastră, mai corect și real despre acest fapt a spus fratele al lui N. Sulac, Alexei într-o emisiune televizată: „Serghei Lunchevici a fost un muzician talentat cu o cultură și un profesionalism aparte care a avut o influență enormă asupra lui Nicolae Sulac. Anume în tandem cu Serghei Lunchevici, Nicolae Sulac s-a afirmat ca un artist complet; a fost decorat în 1967 cu titlul onorific *Artist al poporului din RSSM*. Dar din păcate, când două mari stele se îmbină și se contopesc artistic, ajung să sară scânteii și sunt pe cale de a exploda. Anume în acel moment N. Sulac a hotărât să plece și să înființeze ansamblul *Lăutarii* cu repertoriul său aparte” [idem].

Majoritatea cântecelor sale constituie expresia și necesitatea spirituală a societății moldovenești la o anumită etapă istorică. Putem confirma, că N. Sulac devenise adevăratul mesager al renașterii conștiinței naționale românești. După cuvintele lui Iurie Colesnic, „Vocea lui N. Sulac a început să facă

ceea ce nu putea face nimeni, să ajungă în fiecare sat, să ajungă în fiecare casa, să ajungă la fiecare suflet” [5, p.15].

Repertoriul imens al lui N. Sulac include sute de cântece. Din păcate, până în zilele noastre n-avem lista completă a repertoriului marelui rapsod. Descrierea științifică a creației interpretative a lui N. Sulac constituie un scop esențial al etnomuzicologilor. Tudor Colac este primul, care a publicat lista cântecelor din repertoriul cântărețului, în introducerea laconică la articolul *Ce a cântat Nicolae Sulac? (O încercare de a reconstitui repertoriul)* [ibidem, p.84-89]. El scria: „Un eventual tablou sintetic al repertoriului lui Nicolae Sulac ne oferă, prin excelență, imaginea unor structuri ierarhice, în cadrul cărora pot fi aplicate criteriile de clasificare ce ne desemnează diferite nivele și variază sistemele de semnificații dominante” [ibidem, p.84]. Lista repertoriului lui N. Sulac, publicată de T. Colac, include 188 de titluri, dintre care balade (4), jurnale orale cântate (4), cântece istorice (6), cântece de dor și jale (27), doine și cântece de dragoste (31), cântece haiducești (10), cântece păstorești și doine haiducești (8), cântece de recruție și ostășești (8), cântece de nuntă (7), cântece meditative (14), cântece de petrecere (6), cântece familiale (3), cântece de glumă și voie bună (8), cântece contemporane (15), cântece în alte limbi (14), romanțe (16), strigături (6). Lista dată ne oferă o privire în ansamblu a paletelor de gen a repertoriului lui N. Sulac; totodată, el nu divizează cântecele folclorice de cântecele de autor, numele autorilor nu sunt date, cu toate că, se știe că Nicolae Sulac a colaborat cu mai mulți compozitori și autori de texte. De rând cu piesele folclorice pure ca: *Foaie verde ca aluna; Cântec de jale, Vin la mine, mândrulița mea* ș.a., N. Sulac a interpretat multe cântece, scrise de autori ca D. Gheorghiuță, S. Lunchevici, V. Crăciun ș.a., pe versurile poetilor E. Ciuntu (*Bate luna, Păpușică, Unde-i iarba cea de leac, Lângă piatra de la moară*), D. Dovba (*Ciobănașul, Dac-ai ști tu, draga*), V. Tulnic (*Nuntă colhoznică*). N. Sulac a devenit primul cântăreț, care a interpretat capodopera folclorică, balada *Miorița*, pe scenele concertistice naționale. După spusele lui Ion Paulencu, „în *Miorița*, Nicolae Sulac copleșea anume cu timbrul și cu diapazonul lui. Cânta atât de liber și atât de profund! Când am auzit pentru prima oară *Miorița* interpretată de el, mi-am zis, Doamne, omul ăsta cântă ca un filosof, ca un filosof al poporului român, dar și ca un artist dăruit cu har divin” [ibidem, p.96].

Specificul artei lui N. Sulac constă în faptul, că el a fost cântăreț-interpret și concomitent autor de muzică și versuri pentru multe din cântecele sale. Talent viguros, N. Sulac încearcă pas cu pas să improvizeze, apoi și să creeze pe baza motivelor și frazelor melodiilor populare cântece noi, scriind și texte. Aceste creații, datorită înaltelor calități muzicale, se bucură de succes. E de ajuns să ne amintim de frumosul cântec *Sadâc*, ce reprezintă un omagiu adus baștinei sale. Mult frumos aflăm și în minunatul cântec *Tinerețe, tinerețe!* Fiind tot timpul în căutarea unor noi modalități de expresie, N. Sulac a adus în ultimele sale programe și bocetul. Subliniem, că Nicolai Sulac a compus cântecele proprii în diferite varietăți genuistice. Numim, spre exemplu, *Foaie verde măgheran* — doina, *Visul mândrei mele, Inimioară cu dor mult* — cântece de dor, *În grădină la izvor, Puiul, cucule* — cântece lirice, *Turnați vin și dați găluște* — cântec de glumă, *Balada soldatului* – baladă, *Strigături* — cântec de veselie ș.a.

Lucian Cocea își amintește: „Nicolae Sulac a experimentat și genul muzicii ușoare, interpretând șlagăre rusești, armenesti, azere, franceze, spaniole. A rămas, însă, neîntrecut și irepetabil anume prin cântecele noastre folclorice” [ibidem, p.103].

Memoria lui se va păstra veșnic vie în amintirea poporului, numele lui Nicolae Sulac a fost conferit Palatului Național din Republica Moldova și unei străzi din Chișinău.

Zinaida Julea — eminentă solistă vocală a muzicii populare și ușoare (1951, Hârbovăț, Anenii Noi), Artistă emerită din Republica Moldova (1976), Artistă a poporului din Republica Moldova (1985), Meritul civic (1993), Ordinul Republicii (1995).

Zinaida Julea este o cântăreață cu mult noroc. Calea ei artistică durează mai mult de 50 de ani. Ascultătorii o consideră „regina cântecului popular”. Iată o părere concludentă: „Îmi place această cântăreață cu vocea ei când moale, cu aromă de gutuie, când tulburătoare ca pânzele unei gondole ce se

topesc în seninul Mării Marmara, când aprinsă ca o pădure cuprinsă de pojarul toamnei, când tremurătoare ca o tăcere cu țurțuri de aur pe la margini...” [7, p.7].

S-a născut într-o simplă familie de țărani truditori. Părinții și poate Providența a înzestrat-o cu o voce deosebită, chiar la o vârstă fragedă de copil — în curând a devenit sufletul diferitor petreceri din satul natal. După absolvirea școlii din localitate, la vârsta de numai paisprezece ani, a susținut admiterea la Colegiul de muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău. Studiind în anul doi, în viața ei s-a întâmplat o minune, despre care Zinaida scrie: „Mama stătea în spital, tata era și el bolnav, n-aveam ce îmbrăca și încălța și voiam să mă întorc în sat... Isidor Burdin m-a sfătuit să mă duc să susțin o probă la *Fluieraș*. A doua zi, am auzit în receptor o voce care m-a lăsat mută: „Sunt Serghei Lunchevici. Te așteptăm la *Fluieraș*. Serghei Lunchevici era idolul meu. Am fost în culmea fericirii să ajung, la nici 16 ani împliniți, să cânt într-un colectiv vestit, alături de figuri celebre ale cântecului popular, cum erau Tamara Ciobanu și Nicolae Sulac, Gheorghe Eșanu” [8, p.12]. Zinaida Julea a colaborat cu orchestra *Fluieraș* sub bagheta lui Serghei Lunchevici pe parcursul a douăzeci și patru de ani, interpretând sute de cântece pe scenele concertistice din întreaga lume. Tot în orchestra *Fluieraș* și-a întâlnit dragostea vieții, soțul ei — instrumentistul, excelentul clarinetist Simion Brînzilă.

În articol său *Viața mea e în cântecul meu* Zinaida a scris: „Eu nu pot să-mi imaginez viața mea în afara cântecului. Eu nu pot să-mi imaginez existența în afara fetei mele Zinica, pe care o iubesc extraordinar de mult” [9, p.5]. În alt articol cântăreața vorbește cu multă admirație despre colaborarea de mare însemnătate cu marele maestru Serghei Lunchevici: „Am avut norocul să fiu descoperită și apreciată de o mare personalitate. Pe lângă faptul că a fost un artist desăvârșit, el a știut să mă îndrume pe calea inimii către spectator. Însă, nu mi-a dat doar lecția scenei, ci și cea a vieții, spunându-mi că orice s-ar întâmpla, omul trebuie să știe cum să se descurce. Era un om al cuvântului și al faptei. Datorită lui i-am descoperit... pe marii clasici ai literaturii române — Topârceanu, Arghezi, Caragiale etc... Și acum, când ascult *Balada* lui Ciprian Porumbescu, executată de Serghei Lunchevici, mă iau fiorii și lacrimez. Marele viorist a plecat trist din această lume” [10, p.181–182].

Repertoriul vocal concertistic a Zinaidei Julea este bogat și diferit din punct de vedere al varietății genurilor: cânta și cântă până în zilele noastre și doine, și balade, și cântece de petrecere, o perioadă a cântat și muzică ușoară. Cântăreața întotdeauna își reînnoiește repertoriul, dar niciodată n-a uitat de cântecul vechi, bătrânesc. Spre exemplu, de cele mai multe ori cânta *Morărița; Să-mi cânți, cobzar...; Asta-i nuntă de boieri; Lume, nu mă judeca; Pe ulița satului; Am o țară și un neam* etc. Zinaida Julea dintotdeauna cu multă seriozitate lucrează asupra cântecelor din repertoriul său. A spus: „Obiectivul meu — să cânt pentru lume, că eu nu cânt pentru mine, cânt pentru ei. Încerc să ajung la coarda sensibilă a oamenilor” [11, p.7]. Fiecare cântec pentru ea are o istorie aparte. De exemplu, cântecul *Asta-i nuntă de boieri* l-a purtat în gând și-n suflet vreo trei ani, până a simțit că gata, s-a copt, a dat în pârg... Revenea mereu la el, schimba ceva la text, modifica linia melodică, completându-l cu nuanțe noi. Cântecele ei sunt ca o floare rară pe care o cântă de multă vreme.

Cu mare pietate și responsabilitate Z. Julea abordează genul de romanță. Despre această specie a folclorului orășenesc ea scrie: „Romanța este genul de cântec în care sufletul omului, intelectul, frumusețea sufletească se oglindesc foarte bine. Eu accept mai greu o persoană foarte tânără, care cântă romanțe, deoarece pentru a aborda acest gen, trebuie să ai o experiență de viață, trebuie să știi să trăiești romanța” [ibidem]. Cu mare expresivitate ea a cântat romanțe ca: *Pe umeri pletele-i curg rău* (vers. de G. Coșbuc); *Vezi rândunelele se duc* (vers. de M. Eminescu); *Car frumos cu patru boi; Te aștept pe același drum; Adio, clipe fericite; Mi-e dor...* etc.

În perioada activității sale în orchestra *Fluieraș* cântăreața a inclus în programele concertistice și cântece în stil popular ale compozitorilor contemporani. La întrebarea „Cu care dintre compozitori v-a plăcut să colaborați?”, Zinaida Julea a răspuns: „Cu Gheorghe Banariuc, Liviu Știrbu. Am colaborat și cu Ion Aldea Teodorovici, care a scris muzică monumentală și melodioasă, în același timp, ceea ce e

foarte greu. Ale lui sunt *Gelozie* și *Medalion*. Întotdeauna am spus: „Am două cântece de Ion, dar ele fac cât un milion...” [8, p.13]. Și, desigur, a interpretat des și cu dragoste cântece scrise de maestrul Serghei Lunchevici: *Vin diminețile* (vers. de A. Strâmbeanu); *De-ar fi mijloace* (vers. de M. Eminescu); *Mărțișoare* (vers. de Gr. Vieru) etc.

Fără îndoială, în primul rând Z. Julea a valorificat și promovat folclorul muzical autohton și cântecele în stil popular ale compozitorilor autohtoni, dar uneori putem întâlni în repertoriul ei și cântece de muzică ușoară, cu elemente de estradă, ca *Lacrimi de iubire*. Opinia ei despre această muzică este următoarea: „Cânt muzică ușoară numai atunci când simt că nu mai pot să n-o cânt! În curând voi înregistra vreo două cântece care, sper, să-și găsească ascultătorii” [12, p.25].

Personalitatea comunicativă a artistei Zinaida Julea, a făcut ca în turneele pe care le-a întreprins cu inima deschisă să cânte și cântece ale altor popoare. Despre această latură din repertoriul său bogat cântăreața a scris: „...am ajuns să cânt și șansonete franțuzești, cântece ale altor popoare. Obişnuim, de fiecare dată când mergeam în turneu peste hotare, să învăț un cântec din repertoriul poporului respectiv, în semn de respect” [11, p.7]. Despre altă surpriză amintește G. Ciacovschi-Mereșanu: „Zinaida Julea a învățat încă în Tunisia un cântec arab, pe care îl cânta în limba autohtonă. Efectul era de nedescris. Spectatorii nu încetau să scandeze aprecieri elogioase în tot timpul interpretării cântecului” [13, p.71]. În concertele sale cântăreața include și cântece napolitane, orchestrate cu gust de V. Doni și B. Dubosarschi. Ea spunea: „Îmi place muzica bună și, atunci când am avut posibilitatea să colaborez cu Valentin Doni, Boris Dubosarschi, am făcut-o cu multă plăcere” [14, p.10].

În cultura muzicală contemporană din Republica Moldova Zinaida Julea este o cântăreață unică: din toate stelele *Fluierașului* sub îndrumarea lui S. Lunchevici, unele au emigrat, altele au trecut în lumea celor drepti, dar Zinaida Julea este singura care își continuă activ cariera de interpretă concertistică până în ziua de azi, confirmându-și statutul de vedetă. De nenumărate ori a avut posibilitatea de a rămâne peste hotare. Ea își amintește: „Am cântat pe toate meridiane globului și mi s-a propus să rămân în Brazilia, în Portugalia, în Mexic, și propunerile erau serioase, iar impresarii — de nădejde. Bineînțeles, că dacă rămâneam, nu cântam muzica populară românească, ori muzica noastră avea să fie pe planul doi, dacă acceptam aceste propuneri” [11, p.7]. Voința și optimismul au ajutat-o să supraviețuiască haosului în care s-a prăbușit cultura muzicală a Republicii Moldova la începutul anilor 90, după destrămarea URSS. Cu multă durere în suflet citim despre „strigătul de durere” a lui S. Lunchevici din ziarul *Curierul de seară*, în care se povestește despre existența orchestrei *Fluieraș*: „Orchestra *Fluieraș* face astăzi repetiție. Însă unde? Nu puteau înțelege defel. Amândouă sălile Filarmonicii sunt ocupate. La Sala mare exersează orchestra simfonică, în Sala mică — Capela *Doina*. S-a constatat că orchestra *Fluieraș* trebuie să se mulțumească în ziua aceea cu vestiarul... Am făcut și ieri repetiții, și tot lângă toaletă... După cei 46 de ani de existență și muncă de creație, pentru colectivul „emerit, irepetabil, faimos” — și încă ce alte epitete ne-ați mai atribuit — nu s-a găsit alt loc» [15].

Zinaida Julea în 1992 a trecut în orchestra *Mugurel*; de prin 1996, este „liberă profesionistă”; din anul 2012 până astăzi activează cu Orchestra *Fraților Advahov*. Dar tradițiile profesionalismului înalt, testamentul lăsat de marele S. Lunchevici, cântăreața Z. Julea în mod demn le continuă și astăzi, adunând săli arhipline de admiratori la concertele sale. Pe deplin merit i-au fost închinat din partea poezilor și versuri. Drept exemplu vom cita câteva rânduri din poezia *Vocale sângerânde* scrisă de poetul Serafim Belicov și dedicate *pentru Zinaida Julea, amical* [16, p.1]:

*Ce trei pătrimi de bezna din blestem
Nici nu știu cum a fost că existăm
Și numai sfertul de seninătate
Ne va grăbi lucrarea în cetate
Iar cântecele înstelând vocale
Vor înnoi pereți de catedrale.*

Concluzii. În concluzie, putem spune că din cele patru portrete de creație prezentate, putem să deducem că aportul acestor interpreți excelenți în cultura muzicală a Republicii Moldova este atât de însemnat că fiecare din ei ar merita o mare și specială monografie. Dar cred că această sarcină importantă ar trebui executată de alți cercetători muzicologi.

Referințe bibliografice

1. CEAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Tamara Ciobanu*. Chișinău: Literatura artistică, 1980.
2. *ДОЙНА РАДОСТИ*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1962.
3. PROCA, I. *Vioara ca dezlegare la pește și vânătoare*. Chișinău: Notograf Prim, 2012.
4. VĂTAVU, M. Gheorghe Eșanu. În: *Artiști ai poporului din R.S.S.M.* Chișinău, 1976, p.110–112.
5. *NICOLAE SULAC în amintiri, cronici și imagini*. Chișinău: Baștina-RADOG, 2006.
6. MARIAN, B. Nicolae Sulac. În: *Artiști ai poporului din R.S.S.M.* Chișinău, 1976, p.179–181.
7. TĂNASE, C. «...într-o toamnă, când dă bruma». În: *Timpul*, 7 martie, 2003, p.7.
8. JULEA, Z. «E mocirlă în viața noastră culturală». În: *Timpul*, 12 iulie, 2002, p.12.
9. JULEA, Z. «Viața mea e în cântecul meu». În: *Dialog*, 5 martie, 1998, p.5.
10. JULEA, Z. «Serghei Lunchevici era un om al cuvântului și faptei». În: *Proca I*, p.180–187.
11. JULEA, Z. «Trebuie să știi să trăiești o romanță». În: *FLUX*, 30 ianuarie, 2004, p.7.
12. JULEA, Z. Cântecul vieții mele. În: *SĂPTĂMÎNA*, 26 decembrie, 2003, p.25.
13. CEAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Serghei Lunchevici*. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
14. IUNCU, R. 25 de ani de viață scenică ai Zinaidei Julea. În: *SĂPTĂMÎNA*, 8 martie, 1996, p.10.
15. LUNCHEVICI, S. Teatrul se termină cu vestiarul. În: *Curierul de seară*, 19 februarie, 1992, p.4.
16. BELICOV, S. Vocale sângerând. În: *Literatura și Arta*, 18 decembrie, 2003, p.1.

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ
В УСЛОВИЯХ ФАШИСТСКОЙ ДИКТАТУРЫ**

VIAȚA ȘI ARTA MARIEI SEBOTARI ÎN TIMPUL DICTATURII FASCISTE

THE LIFE AND ART OF MARIA SEBOTARI UNDER
THE FASCIST DICTATORSHIP**СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,**доктор искусствоведения и культурологии,
солист Национального театра оперы и балета имени М. Биешу,
Кишинев, Молдова**CZU 782.1.071.2(478)**

В статье помещена информация о выдающейся молдавской певице М. Чеботари, сделавшей 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. Несмотря на то, что артистка, ввиду большой популярности, пользовалась особым расположением нацистских властей, она не занималась политикой, ограждаясь от нее напряженной творческой работой. Будучи одним из женских символов сцены и экрана Третьего рейха, певице пришлось терпеть немало лишений, что негативно повлияло на размах ее карьерного продвижения.

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

Articolul conține informații despre remarcabila cântăreță din Moldova M. Cebotari, care a avut o carieră europeană strălucită, în prima jumătate a secolului XX. Aproape toți anii vieții artistice ai primadonei au coincis cu instaurarea, dezvoltarea și prăbușirea, în urma celui al II-lea Război Mondial, a dictaturii fasciste. În ciuda acestui fapt, interpreta, care se bucura de o mare popularitate și de un deosebit respect din partea autorităților naziste, nu se ocupa de politică, protejându-se prin muncă artistică asiduă. Fiind unul din simbolurile feminine de pe scena și ecranul celui de-al Treilea Reich, a suferit mult: dictatura a influențat negativ asupra extinderii carierei sale.

Cuvinte-cheie: Maria Cebotari, fascism, cultură, artă, război, denazificare

The article contains information about the remarkable Moldovan singer M. Cebotari, who made a brilliant European career in the first half of the 20th century. Almost all the years of Primadonna's artistic life fell on the time of the establishment, development and collapse of the fascist dictatorship as a result of World War II. Despite the fact that the singer, due to her great popularity, enjoyed special respect of the Nazi authorities, she did not engage in politics, protecting herself by intensive creative work. As one of the female symbols of the stage and screen of the Third Reich, the singer endured many hardships: the dictatorship negatively affected the scope of her career advancement.

Keywords: Maria Cebotari, fascism, culture, art, war, denazification

Введение. Поражение немцев в Первой мировой войне, экономический кризис начала 1930-х гг., а также упрочение Советской власти в России стали причиной того, что некогда маргинальная Национал-социалистическая рабочая партия Германии вырвалась в лидеры на выборах в Рейхстаг в 1932 г. В меньшей степени победой она была обязана своему руководителю А. Гитлеру, развернувшему невероятную по масштабу агитацию в стране. В январе 1933 г. ему удалось занять пост канцлера, а после выхода в марте Закона о полномочиях установилась фашистская диктатура. С приходом к власти нацистов вся жизнь людей была резко повернута в иное русло.

1. Подчинение культурной жизни Германии тоталитарному режиму.

В культурной сфере Германии ведущее место заняли *Министерство народного образования и пропаганды* во главе с Й. Геббельсом и так называемое *Ведомство А. Розенберга*. Оба нацистских идеолога формировали в населении новые понятия о том, какая должна быть культура в Третьем рейхе, основанная на народности и расовой чистоте. Многие деятели искусства были причислены к нежелательным элементам: «большевикам от культуры», «вырожденцам» и евреям. Начались массовые гонения, чистки, либо внутренняя изоляция, под которые попадали часто гениальные музыканты, артисты, литераторы и художники. Среди них М. Рейнхарт, Б. Вальтер, С. Цвейг и др. Е. Рудницкий в книге *Музыка и музыканты Третьего рейха* поясняет, что музыка живых и умерших композиторов была заново оценена и разделена на народную и арийскую, с одной стороны, и вырожденческую, с другой, причем определение исходило, как правило, из национальности автора [1, с.41]. Общеизвестен факт, что к последней категории было приписано творчество современных тому времени композиторов: А. фон Цемлинского, А. Шёнберга, Э.В. Корнгольда, а также классиков — Дж. Мейербера, Ф. Мендельсона-Бартольди и Г. Малера. На главный же оперный театр страны — берлинскую Staatsoper, «положил руку» сам рейхсминистр авиации Г. Геринг, считавшийся знатоком оперного искусства, но фактически превративший его в собственный клуб для развлечений, предоставивший Г. Титъену, весьма способному интенданту, распоряжаться художественной частью.

Для полного надзора в сентябре 1933 г. была организована *Имперская палата по делам культуры* во главе с Й. Геббельсом, которая разветвлялась на семь отделов. Главным из них являлась *Имперская палата по делам музыки* (ИМП), президентом которой был назначен «патриарх» немецких композиторов Р. Штраус, а его заместителем — выдающийся дирижер В. Фуртвенглер. И. Соллертинский, называя первого академической мумией, пишет следующее: «Геббельсу он нужен в большей мере, как фетиш, как имя, а не как реальный организатор музыкальной политики» [2, с.3]. Пожилой композитор в то время наивно заявлял: «Новая Германия не желает, как это было до сих пор, более или менее равнодушно относиться к вопросам искусства, но будет целеустремленно искать пути и средства, чтобы придать нашей музыкальной жизни по возможности сильный импульс» [1, с.31]. Все музыканты страны должны были зарегистрироваться в ИМП, исключение из нее могло означать запрет на профессиональную деятельность.

2. Жизнь и творчество Марии Чеботари в годы фашистской диктатуры (1933–1945).

Всего два года отделяли старт удачно начавшейся карьеры выдающейся молдавской певицы М. Чеботари на сцене дрезденской оперы Земпера в 1931 г. до установления нацистского режима. Можно предположить, что, как румынская подданная, М. Чеботари не была причислена к «нежелательному элементу». Через несколько лет певица станет одним из живых женских символов на сцене и экране Третьего рейха: успешная артистка, супруга и мать. Не подвергается сомнению факт, что она была польщена такой оценкой. В этом нет ничего удивительного, перед молодой начинающей певицей стояла исключительная творческая перспектива, тем более, что «нацистская верхушка позиционировала себя /.../ в качестве просвещенной и гуманной политической элиты» [1, с.195]. Фашисты старались подчинить себе лучших артистов, любимцев публики, кем и являлась певица из Бессарабии. Несомненно, М. Чеботари имела также большую поддержку и со стороны Р. Штрауса, которого уважала и которому вполне доверяла.

Установление фашистской диктатуры отразилось и на положении в соседних странах. Так, в Австрии, где основание Зальцбургского фестиваля оказалось успешной попыткой учреждения нового культурного центра, это мероприятие сразу же стало бойкотироваться Германией: отзывались выдающиеся немецкие музыканты, в том числе и один из его

учредителей — Р. Штраус¹. На фестивале в 1933 г. М. Чеботари, как еще не завоевавшей первые позиции певице, представился случай исполнить партию Эвридики в *Орфее и Эвридики* К.В. Глюка, заменив М. Мюллер, немецкую певицу, якобы отказавшуюся от выступления [1, с.474]. Совершенно очевидно, что все возрастающая популярность М. Чеботари в Дрездене и Берлине, вынудит и ее со следующего года не показываться более в Зальцбурге в течение целого ряда лет, ради возможности постоянно петь в столичной опере.

Как было отмечено выше, всего за три года М. Чеботари стала весьма значимой артисткой в немецкой культуре, которой фашистская власть оказывала особый почет. Певица соответствовала этому, прежде всего, высоким профессиональным уровнем. В 1934 г., когда М. Чеботари едва исполнилось 24 года, певица была удостоена звания *Kammersängerin*, став самой молодой в истории его обладательницей. Ей, как и другим выдающимся артистам оперы и кино Третьего рейха, выплачивались особые гонорары, несравнимые с выплатами рядовым деятелям искусства. Существовали и налоговые послабления [1, с.198–199]. Для этого были особые списки „Талантливых от Бога” („Gottbegnadete”). М. Чеботари входила в составленный президентом Имперской палаты по делам театра Р. Шлессером.

Еще одним из средств привлечения «звезд» на сторону власти, особенно красивых киноактрис и певиц, была организация гламурных «сборищ», на которых появлялась и М. Чеботари (хотя не всегда в самых первых рядах, как, например, актриса О. Чехова или партнерша по сцене Т. Лемниц). Особым личным покровительством фюрера и высшего начальства пользовались лучшие деятели культуры. [1, с.199]. Из книги первого биографа певицы А. Минготти известно, что М. Чеботари была гостем на официальных приемах у А. Гитлера, Г. Геринга и Й. Геббельса, которые выражали самым лестным образом свое восхищение ее искусством. «В таких случаях ей было интересно узнать тех людей, которые находились в центре мировой политики. Однако подобные знакомства не выходили за рамки официоза, как это принято в отношениях государственных деятелей со знаменитыми артистами» [3, с.45]. Это крепко привязывало к власти и нацистской идеологии, заставляло быть верным ее служителем. Отметим, что все исследователи склоняются к мысли об абсолютной аполитичности певицы. А. Минготти писал: «Мария Чеботари по своей природе не интересовалась политикой, к вещам подобного рода изначально не имела никакого отношения. Политические игры и их направления были ей непонятны» [3, с.44].

В 1935 г. артистка успешно дебютировала на сцене берлинской Staatsoper в *Мадам Баттерфляй*, а также снялась в фильме *Девушки в белом* (1936), принесшем ей первое актерское признание. Р. Арабаджи подробно описал данное событие в книге *Неоконченная симфония*, в том числе и успех фильма на родине певицы в Бессарабии [4, с. 75]. Отныне она стала выступать в Берлине и Дрездене одновременно. Столица тепло приняла М. Чеботари. А. Минготти отмечал, что берлинцы всегда относились к иностранным артистам дружелюбно, последние часто пользовались привилегированными правами [1, с.44]. В столице М. Чеботари приняла участие в многочисленных постановках, среди которых — берлинская премьера *Дафны* Р. Штрауса в 1939 г. и *Жизнь за царя* М. Глинки в 1940 г., где певица исполнила лирико-колоратурную партию Антониды на немецком языке². Несмотря на высокий профессиональный уровень солистов,

¹ Австрийское христианско-корпоративное государство, руководимое канцлером Э. Дольфусом, постепенно стало раздражать фюрера, который стремился всеми, иногда очень дерзкими, способами раскачать устои соседней католической страны. Особенно его действия были ощутимы в приграничных городах, в том числе и в Зальцбурге.

² В период улучшения германо-советских связей (после заключения пакта Молотова-Риббентропа в 1939 г.) на берлинских афишах появились названия классических русских драматических спектаклей и

постановка желала оставлять лучшего. И. Филиппов в книге *Записки о «Третьем рейхе»* вспоминает посещение спектакля: «Мы присутствовали на этой опере и удивлялись той безвкусице и тенденциозной утрировке сцен, передававших так называемый «русский колорит» [5, с.113].

Позже артистка, перейдя преимущественно на более драматические партии, спела Саломею в одноименной опере Р. Штрауса и Мадлен в *Андре Шенье* У. Джордано (обе в 1942 г.). До разрушения Берлинской оперы в 1944 г., М. Чеботари успела также исполнить партии Кармен, Турандот в одноименных операх Ж. Бизе и Дж. Пуччини, Сюзанны и Графини Альмавива в *Свадьбе Фигаро* В.А. Моцарта, Церлины и Донны Анны в *Дон Жуане* того же композитора, Татьяны в *Евгении Онегине* П. Чайковского, Виолетты в *Травиате* Дж. Верди, все главные женские роли в *Сказках Гофмана* Ж. Оффенбаха и др.

Из интервью, взятого у певицы для *Gazeta Basarabiei* летом 1936 г., известно, что помимо выступлений в берлинском театре, артистка с большим успехом совершила турне по Европе [6]. Амстердам, Брюссель, Париж, Венеция, Рим, Стокгольм, Прага, Вена, Базель — вот, по свидетельству Р. Арабаджиу, неполный перечень городов (на 1935 г), где пела М. Чеботари [4, с.66]. У нее даже намечаются поездки в США, которым не суждено было осуществиться из-за напряженной политической обстановки и запрета на выезд. Думается, что, несомненно, американское турне принесло бы признание певице и на другой половине земного шара. В том же году труппа Staatsoper гастролировала в лондонском Covent Garden, где артистка исполнила партии Церлины в *Дон Жуане*, Графини Альмавивы в *Свадьбе Фигаро* В.А. Моцарта и Софи в *Кавалере розы* Р. Штрауса.

Немного ранее М. Чеботари дебютировала на сцене главного театра Вены — Государственной оперы. Предполагались Виолетта в *Травиате* Дж. Верди, Мими в *Богеме* и Мадам Баттерфляй Дж. Пуччини. В действительности М. Чеботари спела лишь Эвридику в опере К.В. Глюка 21 мая 1936 г. От немецкой исследовательницы биографии певицы Р. Киллиус автору известно о существовании в Федеральном архиве Германии подписанного Р. Шлессером официального письма, которое было доведено до сведения М. Чеботари в Дрездене. Приведем с незначительными сокращениями его содержание: «Из газетного сообщения я узнал, что вы 21 мая 1936 г. гастролировали в Венской государственной опере и выступали в роли Эвридики /.../ под руководством Бруно Вальтера. Кроме того, вы участвовали в качестве солистки в торжестве, посвященном Густаву Малеру /.../. На эти два заграничных мероприятия вы не имели разрешения /.../. Кроме прочего, участие в концерте, посвященном Густаву Малеру под управлением Бруно Вальтера, который носит характер выраженного еврейского мероприятия, привело к тому, что ставится под сомнение ваша благонадежность /.../. На первый раз я воздержусь от выводов, вытекающих из ваших действий, но предупреждаю, что если вы повторно попадете в подобную западню, /.../ то из-за отсутствия благонадежности вы можете быть исключены из Имперской палаты по делам театра, в результате чего утратите право осуществлять профессиональную деятельность на территории немецкого Рейха».

Р. Киллиус считает, что М. Чеботари не могла не знать, что без разрешения выступать в Вене (тем более с дирижером-евреем) нельзя. К счастью, ее «проступок» не имел серьезных последствий — все ограничилось предупреждением. Но даже такая легкая мера воздействия могла поколебать спокойствие и уверенность успешной молодой певицы. По нашему мнению, М. Чеботари решилась на подобную «вылазку», руководствуясь исключительно творческими интересами. Возможно, она не могла отказаться от приглашения Б. Вальтера, который должен

даже опер. Среди них были *Лес* Н. Островского, *Три сестры* А. Чехова и др. Уже после нападения на Польшу в 1940 г. в Staatsoper была поставлена и первая русская опера.

был дирижировать «Орфеем и Эвридикой» в Государственной опере и юбилейным концертом памяти Г. Малера в престижном Золотом зале филармонии, посвященном 25-летию смерти композитора. Певица была признательна дирижеру, который способствовал продвижению ее успешной карьеры на Зальцбургском фестивале. Наконец, она смогла бы дебютировать на одной из лучших сцен мира, каковой является Венская опера.

Из материалов, опубликованных в книге А. Дэниэл М. Чеботари: *Блуждающая звезда* известно, что в 1937 г. во время съемок антибольшевистского фильма *Сильные сердца*, партнером М. Чеботари оказался австрийский актер и кинорежиссер, в прошлом художник, Густав Диссль (Diessl) [7, с.270]³. Он стал вторым мужем певицы (после того, как М. Чеботари ради него развелась с русским актером А. Вырубовым). Несмотря на напряженную политическую ситуацию, их брак не остался незамеченным прессой. В австрийской газете *Banater Deutsche Zeitung* от 27 августа 1938 г. помещено объявление с фотографией молодоженов следующего содержания: «В ЗАГСе Шарлоттенбурга актер кино Г. Диссль и певица румынского (бессарабского) происхождения сочетались браком» [8, с.6]. К. Попеску комментирует: «Немногие браки из мира кинематографа притягивали столь большой интерес в берлинской артистической среде» [9, с.241]. Данное событие было так обсуждаемо и потому, что пара пользовалась уважением зрителей не только за высокий профессионализм, но и за уникальные человеческие качества обоих.

В качестве свидетеля на бракосочетании присутствовал один из фашистских лидеров, генеральный секретарь Имперской палаты по делам культуры и руководитель Общества германской культуры Г. Хинкель — факт, доказывающий его особое благорасположение к М. Чеботари. Он был любителем оперы и обожал певицу, знакомы они были задолго до 1938 г. Р. Киллиус видит ситуацию следующим образом. Артистка всячески старалась избегать плохих отношений с властью имущими ради того, чтобы петь на сцене. Одной из проблем стало то, что А. Вырубов был русским (и сама она родилась в Российской империи. — *Авт.*), оба не могли представить документы о своем происхождении, как предусматривалось правилами при диктатуре. Пренебрегши ими, Г. Хинкель в виде исключения отказался от требования бумаг. В такой ситуации вполне понятно присутствие именно его в качестве свидетеля бракосочетания.

М. Чеботари пришлось принять немецкое гражданство, так как ее муж, после аннексии Австрии автоматически считался гражданином Третьего рейха, и власти не хотели регистрировать брак. Р. Арабаджиу в монографии советского издания указывает на данный факт как на длительное улаживание документальных формальностей [4, с.77]. В этом союзе родились двое сыновей: старший Петер (1941) и младший Фриц (1946).

М. Чеботари появилась в Зальцбурге сразу после аншлюса 1938 г. Аннексия Австрии дала возможность многим немецким певцам беспрепятственно участвовать в знаменитом фестивале. Певица исполнила партии в операх В.А. Моцарта, среди которых Графиня в *Свадьбе Фигаро* (1938), Церлина в *Дон Жуане* (1938, 1939), Констанца в *Похищении из серала* (1939), а также партию Софи в единственном спектакле *Кавалера розы* Р. Штрауса (1939). В 1938 г. М. Чеботари пришлось заменить финскую певицу А. Раутаваара в партии Графини, отказавшуюся петь уже на территории Третьего рейха и венгерку М. Бокор в партии Церлины, которая была признана «расово неполноценным элементом» [1, с.497]. Последнюю высоко ценил Р. Штраус, она превосходно исполняла его оперы в Дрездене до 1933 г., после чего была изгнана из Германии. Е. Рудницкий комментирует: «если не принимать во внимание моральный аспект, эту замену можно было бы счесть вполне равноценной» [1, с.497]. Домашнее воспитание

³ Несмотря на яркую драматическую игру актеров, фильм из-за слишком умеренного антикоммунизма вскоре был запрещен, так как мог возбудить ненужные политические настроения.

М. Чеботари диктовало послушание и повиновение, что позитивно отразилось на росте карьеры. Певица никогда не отказывалась от предложений кого-либо заменить, достигая этим новых художественных горизонтов. Более того: некоторые важные ее дебюты состоялись в результате дублирования основных солистов.

О стиле проведения предвоенных Зальцбургских фестивалей заботился сам министр пропаганды доктор Й. Геббельс, после чего «мероприятие приобрело черты национал-социалистического, шовинистического форума» [1, с.498]. Сочетание в программе 1939 г. итальянских и немецких опер В.А. Моцарта не случайно. Подписанный, за несколько месяцев до того Сталинской пакт между Германией и Италией предопределил выбор репертуара, объединяющий на уровне музыки обе страны. Летом 1939 г. спектакли *Дон Жуан* (9 августа) и *Похищение из серая* (14 августа), в которых принимала участие М. Чеботари, посетил сам фюрер. Из книги Е. Рудницкого: «Представлением (оперой *Дон Жуан*. — Авт.) он остался чрезвычайно доволен, и всем исполнителям была выражена его личная признательность за доставленное удовольствие» [1, с.505]. Это было последнее посещение А. Гитлером празднеств, которые завершились раньше срока. Через две недели нападением Германии на Польшу началась Вторая мировая война.

Кино было одним из главных рычагов пропаганды в фашистской Европе. И. Филиппов пишет: «В большей своей части немецкое (также итальянское — Авт.) кино под влиянием нацистской идеологии становилось разносчиком расистских, шовинистических идей» [5, с.15]. Однако данный период охарактеризован и расцветом музыкального фильма. М. Чеботари — звезда этого жанра. В 1939 г. она сыграла главную роль в музыкальной ленте *Сон Баттерфляй* (по опере Дж. Пуччини), который имел оглушительный успех. А до того, вместе с Б. Джили снялась в двух кинофильмах: *Колыбельная* (1937) и *Джузеппе Верди* (1938). Во время войны М. Чеботари снялась еще в нескольких названиях: *Люби меня, Альфред* (1940) (по опере Дж. Верди *Травиата*) и *Мария Малибран* (1943) — замечательная экранизация жизни великой певицы XIX в., удостоенная награды Венецианского (на тот момент фашистского) кинофестиваля.

В итало-румынском антикоммунистическом художественном фильме *Одесса в огне* (1942) М. Чеботари исполнила роль оперной певицы, которая в поисках ребенка оказалась в Одессе, где работала в оперном театре. Действие происходит в дни текущей войны на территории Бессарабии, в Одессе и Одесской области, речь идет о вхождении туда румыно-немецких войск. В фильме делается акцент, что при советском строе, который установился на данной территории в 1940 г., жители не имели возможности открыто исповедовать религию предков и даже крестить детей. По-видимому, М. Чеботари действительно полагала, что ее родной край должен быть освобожден от Советской власти, а народ — вернуться к своим древним православным традициям. Данное соображение кажется единственным доводом, который объясняет участие певицы, сторонившейся вопросов политики, в фильме режиссера К. Галлоне. Однако творчество артистки, как и многих других, в данном случае сыграло на пользу режиму. А. Дэниэл отмечает, что лента была случайно найдена молдавским киноведом Д. Олэреску в частной итальянской коллекции, где хранилась после падения нацизма [7, с.295].

В 1940-е гг. сценическая деятельность М. Чеботари была связана также со многими городами Европы. В 1942 г. с труппой оперы Дрездена певица участвовала в фестивале *Флорентийский музыкальный май*, где удачно исполнила партию Софи в опере *Кавалер розы* Р. Штрауса. Она пела и в Бухаресте (там жили ее мать и сестра): в мае 1940 г. — впервые, а также в 1942 и 1943 гг., проведя в Королевской опере три спектакля: *Богему*, *Травиату* и *Мадам Баттерфляй*. Выступления оказались настоящим триумфом. Н. Дидученко в рукописи приводит выписку из румынской газеты *Curentul*: «Ее замечательный голос — это результат таланта и силы

воли. Г-жа Чеботарь в Бухаресте пользовалась исключительным успехом» [10, с.52]. В первый приезд М. Чеботари дала интервью кишиневскому журналисту Р. Доницу, их встреча запечатлена в серии уникальных фотографий, дошедших до наших дней. Фотографу удалось передать приподнятое, радостное настроение певицы, находящейся в пределах исторической родины и говорящей на ее языке. Фотосвидетельства помещены в книге-альбоме Ю. Колесника *Нам неизвестный Кишинев* [11, с.177]. Из монографии А. Дэнилэ, цитирующего статью газеты *Curentul* от 18 мая 1942 г., известно, что на спектакле *Травиаты* присутствовала супруга фашистского руководителя страны маршала И. Антоненску, которая наградила М. Чеботари орденом *Sogaana României* с присвоением ей звания Командора [7, с.289].

3. Падение фашизма и денацификация.

После очередного авиаудара по Берлину загорелось здание оперы, поэтому на время его ремонта коллектив театра вынужден был отправиться в турне. В Риме артистка побывала на гастролях в 1943 г. с труппой *Staatsoper*, где спела в *Похищении из серая* В.А. Моцарта и *Орфее и Эвридике* К.В. Глюка. Из монографии А. Минготти известно, что после выступлений, артистов во главе с Й. Геббельсом в *Palazzo Venezia* чествовал сам «император» Б. Муссолини. М. Чеботари, знавшая итальянский язык, «была очаровательной переводчицей» для политиков самого высокого уровня [3, с.73]. Это время примечательно тем, что певица интенсивно записывалась на радио, оставив потомкам во многих оперных ариях и отрывках звучание своего голоса.

В начале 1945 г. в театр попала очередная бомба, после чего он полностью выгорел. В Берлине прекратилась любая театральная жизнь, и оставаться было бессмысленно и опасно. В рукописи Н. Дидученко находим: «Отопление в квартире на Гассеналле не действовало, газ и электричество давали нерегулярно, отчего был страшный холод в доме. Днем все сидели в шубах и пальто, согреваясь около печей-временок» [10, с.64]. В феврале 1945 г. по негласному разрешению администрации М. Чеботари навсегда покинула разрушенную Германию. П. Маня приводит один из примеров доказательства народного обожания певицы в этот страшный исторический момент: «В разрушенном Берлине, на вокзале, который был атакован огромной дезориентированной толпой, появилась М. Чеботари. В сутолоке и хаосе она была узнаваема некоторыми людьми и перенесена ими на руках к окну одного из вагонов, через которое и перебралась в свой отсек» [12]. Она уехала в тирольский Кицбюэль, где на попечении няни спасался от войны ребенок Петер. Через несколько месяцев семья Диссл-Чеботари оказалась во француско-американской оккупационной зоне.

Так называемый процесс денацификации (очищение всех сфер жизни послевоенной Германии и Австрии от нацистских элементов) М. Чеботари не коснулся, хотя всем было хорошо известно ее имя и факты активного участия певицы в культурной жизни фашистской Германии. Очевидно, что объяснение этому кроется в том, что ее вины ни в чем не было. Из книги Д. Монода *Немецкая музыка, денацификация, и американцы, 1945–1953* узнаем, что М. Чеботари принимала участие в воспитании еврейской кузины и использовала собственное влияние, чтобы защитить ее от преследований. «Это обобществление артистами еврейских родственных связей и контактов было демонстрацией отсутствия симпатии к нацизму», — поясняет автор исследования [13, с.56]⁴. Однако в СССР (в том числе и на родине артистки в МССР) М. Чеботари еще долго третиновалась как нацистская фаворитка.

После капитуляции Германии для певицы наступил новый творческий этап, связанный с Зальцбургским фестивалем, о котором Е. Рудницкий пишет: «В конце войны Зальцбург, как и

⁴ Из этой книги также известно, что к подобным оправдательным действиям также прибегали дирижер К. Краус и Р. Штраус, первый указывал на собственное семитское происхождение, второй — на принадлежность к еврейской нации невестки [14, с.56].

Байреит, был сильно разрушен бомбардировками союзников, многие жители погибли на фронтах, как и повсюду, царила разруха. Однако оккупационные власти позаботились о возобновлении музыкальной жизни. Теперь музыка Моцарта должна была стать стимулом к духовному обновлению нации, и фестивали возобновили в первое же послевоенное лето» [1, с.518]. В 1945 г., по приглашению К. Бёма, М. Чеботари исполнила Констанцу в *Похищении из серая* В.А. Моцарта, а также в зале Моцартеума дала сольный концерт.

Выводы. Блестящая карьера певицы, начавшаяся в 1931 г. за короткое время до прихода к власти А. Гитлера (после чего все видные деятели немецкого искусства попали под прямую, часто полную, зависимость от нацистской системы), продолжалась и успешно развивалась в годы разгула фашизма в Европе. Со всей ответственностью можно заявить, что главной причиной взлета и огромной популярности певицы являются исключительно собственное уникальное дарование, умное поведение в опасных обстоятельствах и лишь в последнюю очередь содействие тоталитарного режима. В годы войны, несмотря на то, что одной из задач фашистов была поддержка национальной культуры в сложных условиях, деятелям искусства пришлось терпеть немало лишений: были разорваны межнациональные культурные связи, уничтожены театры, концертные залы, студии звукозаписи и др. Финальный этап творчества М. Чеботари, завершившийся в Вене преждевременной смертью певицы в 1949 г., также совпал с послевоенными годами разрухи и денацификации. Конечно, успех певицы не был полным из-за катастрофической политической обстановки. Можно предположить, что именно данная историческая экстремальная ситуация способствовала во многом формированию ее волевого характера, а также способности видеть и ценить главное в жизни и работе.

Библиографические ссылки

1. РУДНИЦКИЙ, Е. *Музыка и музыканты Третьего рейха*. Москва: Классика-XXI, 2017.
2. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. *Симфонические поэмы Рихарда Штрауса*. Ленинград: Ленинградская филармония, 1934.
3. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
4. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония. Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
5. ФИЛИППОВ, И. *Записки о «Третьем рейхе»*. Москва: Межд. отношения, 1966.
6. ROBOT, A. De vorbă cu Maria Cibotari: interviu reprodus din gazeta Basarabiei, 6 iunie 1936. În: *Viața Basarabiei*, Nr.2. Chișinău, 2003.
7. DANILĂ, A. *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare. Блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015.
8. Gustav Diessl heiratete Maria Cebotari. În: *Banater Deutsche Zeitung*, 27.08.1938, s.6.
9. POPESCU, C. Maria Cebotari — Gustav Diessl. În: *Cupluri celebre din lumea filmului*. București: Albatros, 1994, p.239–256.
10. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь*. 1970, рук., Кишинев, НА РМ, ф. 3050, оп. 2, д. 381.
11. COLESNIC, Iu. Maria Cebotari. În: *Chișinăul nostru necunoscut*. Ed. II. Chișinău: Cartier, 2016, p.175–178.
12. MANEA, P. *Maria Cebotari* [online]. [accesat 26.09.2015]. Disponibil: <http://pompiliumanea.ro/2012/07/02/maria-cebotari-10-februarie-1910-chisinau-9-iunie-1949-viena/>
13. MONOD, D. *German music, denazification, and the Americans, 1945–1953*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005.

EDUCAȚIA PRIN ARTĂ**EXPRIMAREA ARTISTICĂ ȘI SENSIBILIZAREA CULTURALĂ —
CALEA SPRE O EDUCAȚIE DE CALITATE****ARTISTIC EXPRESSION AND CULTURAL AWARENESS —
THE PATH TO A QUALITY EDUCATION**

DANIELA COTOVIȚCAIA,
doctorandă, Institutul de Științe ale Educației,
Specialist principal,
Agenția Națională pentru Curriculum și Evaluare

LILIA POGOLȘA,
dr. hab., prof. univ.,
Ministru al Educației, Culturii și Cercetării al RM

CZU 37.016:7

Educația estetică presupune un demers metodic de integrare a individului într-un dispozitiv de influențe atât formale, școlare, prin intermediul unor discipline cu specific artistic, cât și extrașcolar/nonformal, prin valorificarea unor prilejuri speciale ce se studiază dincolo de școală, dar care, independent sau corelativ cu aceasta, sensibilizează ființa față de frumos, potențează trăirile artistice, formează și consolidează gustul estetic autentic. Educația pentru artă denotă un anumit mod de a vedea umanul, o filozofie de viață aparte, o viziune despre ce este mai de preț pentru devenirea ființei. Importanța pe care prețuirea artei o capătă în societate dă măsura valorică a respectivei societăți, a rafinamentului și altitudinii sale axiologice. Educația pentru artă este deschizătoare de noi orizonturi, pentru că ea dezvoltă spiritul interogativ, reflexiv. Arta și frumosul constituie astfel de privilegii culturale ce nu se ivesc de la sine, ci se cuceresc printr-o continuă inițiere, formare, experimentare a raporturilor cu acestea.

Cuvinte-cheie: *exprimarea artistică și sensibilizarea culturală învățământ artistic, comunicare artistică, cultură artistic-estetică, învățământ non-formal, educație extrașcolară*

Aesthetic education requires a methodical approach to integrating the individual into a system of influence both formal, educational, through specific artistic and extra-curricular/non-formal disciplines, by making use of special opportunities that are studied outside school, but which, independently or in correlation with it, make the human being aware of beauty, enhance artistic feelings, form and consolidate the authentic aesthetic taste.

Art education denotes a certain way of seeing the human, a special philosophy of life, a vision of what is most precious for becoming a human being. The importance of art appreciation in society gives the value measure of that society, its refinement, and axiological altitude. Art education is opening new horizons because it develops the questioning and reflective spirit. Art and beauty are such cultural privileges that do not arise by themselves, but are conquered by continuous initiation, training and experimentation of the relations with them.

Keywords: *artistic expression and cultural awareness, artistic education, artistic communication, artistic-aesthetic culture, non-formal learning activities, extracurricular education*

Introducere. Arta și frumosul constituie privilegii culturale ce nu se ivesc de la sine, ci se cuceresc printr-o continuă inițiere, formare, experimentare a raporturilor cu acestea. Ne formăm pentru o cultură a exteriorității, neglijând-o sau desconsiderând-o pe cea a interiorității. Oscar Wilde, afirma că „viața imită arta mai mult decât arta imită viața”, relația artă- realitate obiectivă ne-ar putea direcționa și spre un alt traiect interpretativ, pentru că este un obiect distinct pentru conștiință și trimite la ceva existent ca atare. În altă ordine de idei, cu cât arta tinde să pară mai reală, cu atât ea nu mai este artă, devine realitate plată, lipsită de semnificație estetică.

1. Interconexiunea artei și educației prin artă.

Faptul cultural nu există prin sine. Generarea și ratificarea lui se face prin luare la cunoștință, receptare, supunere la probă, validare, asimilare. Opera de artă nu are sens dacă nu este căutată de cineva, aprobată, apropiată chiar la modul fizic. Formarea estetică nu este doar o chestiune de consum, nu vizează doar procesul de receptare a fenomenului estetic, ci este un mobil care contribuie la însăși generarea și continuarea creației culturale. Creăm de dragul artei, dar până la urmă e nevoie de martori, de confidentă [7, p.9–10].

Educația sensibilității ocupă un loc mai puțin evident printre obiectivele educației. Formarea sensibilității pentru arte ocazională educatului o „prelungire a esenței de a fi”, arta propunându-i acestuia „o cotitură prin intermediul căreia el ar putea să se descopere ca ființă umană” [7, p.87].

Intersecția dintre artă și educație ia multe forme, fiecare cu o identitate distinctă, cu mijloace de acțiune specifice și cu beneficii diferite (demonstrate sau presupuse). Zona instituțiilor artistice și culturale promovează educația pentru artă, prin intermediul căreia se urmărește orientare și facilitarea accesului la produse de valoare a unor categorii cât mai largi de public. Instituțiile din sfera educației/învățământului extrașcolar promovează educația artistică și educația prin artă în diferite contexte și cu diferite modalități de recunoaștere a învățării.

Cu acest prilej tânărul intră conștient în perimetrul artistic învățând ceva despre el însuși, iar această învățare îi va permite să rezolve probleme, să pună întrebări, să se înscrie într-o cultură reflexivă asupra sinelui și asupra lumii din care face parte. Educația pentru artă devine o educație a sinelui în perspectiva integrării în umanitate. Educația pentru frumos imprimă un sens profund, integrator și înalt tuturor achizițiilor școlare. Formarea artistică prilejuiește elevilor o experiență pentru iluminarea și construirea unui sens legat de existența sa [7, p.15].

Un pedagog ca Rene Hubert propune trei concretizări ale educației estetice (înțeleasă în sensul ei adânc de simțire, percepție, de la gr. *aisthesis*, facultatea de a simți):

- *Educația artistică, ce vizează atitudinea de a percepe frumusețea unui obiect;*
- *Educația filetică, ce cultivă dragostea unui subiect fapt de un obiect (ce poate fi și subiect);*
- *Educația religioasă, care se adresează pietății față de totalitatea existenței* [8, p.438–458].

Din punct de vedere al conținutului, educația estetică are o sferă mai largă, incluzând frumosul din natură, societate și artă; pe când educația prin artă vizează doar frumosul din opera de artă. Din punct de vedere al formelor realizare, educația estetică se desfășoară ca preponderență sub forma unor activități teoretico-informative, pe când educația prin artă se derulează mai mult în un traiect practic-aplicativ. Până la un anumit punct, educația prin artă este recomandată tuturor elevilor. Dar ea va fi acordată, de către cadre didactice specializate, doar acelor elevi care au probat o competență creativă, abilități și predispoziții în ramura unei arte, cu alte cuvinte, ea se dovedește a fi necesară mai mult viitorilor artiști.

Pentru John Stuart Mill arta servește la atingerea a două scopuri fundamentale. În primul rând, cel mai important, arta acționează pentru a cultiva sentimentele și imaginația prin accentuarea și valorizarea individualităților noastre. În al doilea rând, frumusețea și gustul necesare în orice act de apreciere întruchipează idealurile care sunt nu numai de ordin estetic, ci și moral, având în cele din urmă efecte de transformare a viziunilor și a modului în care vom înțelege viața noastră ca atare, acest fapt reflectând extinderea categoriilor și atitudinilor estetice dincolo de ceea ce ar ținti domeniul moral curent, tradițional [8, p.13].

Cultura estetică școlară este dată de capacitatea elevului de a reflecta asupra frumosului, prin anumite noțiuni, cadre de gândire, experiențe de valorizare și de sensibilizare dobândite prin educația școlară. Când spunem artă, ne gândim la un fenomen cu două fațade: creația propriu-zisă, ca proces autonom al artistului, și receptarea artei, respectiv valorizarea rezultatului acestei acțiuni de către o altă subiectivitate [1, p.20–21].

Frumosul relațional poate fi identificat la nivelul mai multor ipostaze comportamentale:

- *La nivelul conduitelor de zi cu zi, prin gesticulații cotidiene simple, normale, minuscule. Prin a saluta, a întreba, a empatiza cu cei din jur — din familie, de la serviciu, de pe stradă, ține de cei șapte ani de acasă, de educați, de moralitate de civilizație, e stilul fiecărui de a-l viza, respecta, valoriza pe cel de lângă el, o formă de respect de sine;*
- *La nivelul etosului grupal, prin încurajarea sau promovarea unor întâlniri privilegiate, prin coparticipare și animare, prin antrenarea unor valori grupale înalte;*
- *Prin valorizarea muncii și prin promovarea responsabilității sporite privind calitatea activităților obligatorii și opționale, prin exemplaritate profesională, promovarea lucrului bine făcut;*
- *Prin transformarea activităților rutiniere în muncă inovativă și creativă, ce aduce bucurii și împlinire;*
- *Prin promovarea unui comportament social demn, prin prestață statutară, prin păstrarea unor valori personale sau grupale, indiferent de conjuncturi sau consecințe;*
- *Prin manifestarea unui activism comunitar, prin luare de atitudini, prin trezire și reacție socială, comportament prosocial, stabilitate ridicată, civism, implicare;*
- *Prin realizarea ajutoarelor și binefacerilor, prin atitudine și comportament caritabil, prin susținerea materială sau morală a celor ce au nevoie, prin mecenat cultural.*
- *Prin susținerea și crearea de evenimente comunitare, care pot primi atributul de frumoase, generatoare de stări de bine, mulțumire, consolidare personală și grupală;*
- *Prin convertirea sau aureolarea unor acte sau stări aparent comune cu valori estetice prin atribuire sau conferiri de semnificații suplimentare, transformarea activităților simple, în sărbătoare a sufletului;*
- *Prin critică sau reactivitate imediată, amendarea comportamentelor distrugătoare valoric, asumarea criticii și opunerii manifestate.*

Rezultă că binele este o formă a frumosului, fiind subordonat acestuia. Pentru Kant frumosul artistic devine mai puțin important decât frumosul natural, care nu este cauzat de utilitate sau de alte interese [5, p.40–42].

Educația prin artă presupune o învățare și o obișnuire a receptorului cu un anumit tip de limbaj pe care arta se edifică și pe care îl vehiculează. Artă presupune o construcție expresivă coerentă de semne, pe baza unor reguli sau coduri specifice, care pot media intelectual, o atitudine, o întrebare, o mirare. Ea pune problema introducerii viitorilor receptori în lexicul sau gramatica exprimării prin intermediul mijloacelor artistice. Considerăm limbajul artistic un limbaj dublu articulat, La prim nivel situăm sistemul semiotic ce servește drept material-suport pentru constituirea discursului artistic. Acesta poate fi limbajul verbal în cazul literaturii, limbajul formelor și al culorilor pentru limbajul pictural, limbajul sunetelor pentru muzică, sau ansambluri de limbaje pentru artele combinate (teatru, operă, film) [1, p.47].

Totodată, educația estetică presupune pregătire publicului pentru receptarea unor obiecte sau situații estetice. De multe ori, aceasta este prefigurată în perspectiva recuperării sensurilor primare avute în vederea de creatori, într-o modalitate mimetică, recuperatorie, ca și când arta ar îngădui doar sensuri fixe, exacte, unice [5, p.74]. Faptul că opera artistică oglindește ceva e lucru cunoscut. Artistic — scrie un analist al artelor vizuale — sunt astăzi nu doar obiectele investite în mod tradițional cu calități estetice, de felul celor expuse în galerii și muzee. Vorbim mai curând despre experiențe, acțiuni, stimuli, relații, participare. Pentru un artist ceea ce contează este nu doar orgoliul eternității ci posibilitatea de a accesa spațiul pentru a comunica un mesaj [2, p.28].

Limbajul artistic se evocă uneori pe sine printr-un racursiu autoreferențial. Prin artă, prin mijloacele sale specifice, deschidem căi spre noi tipuri de experiențe și orizonturi spirituale, pe care practicile științifice, ideologice, etice nu le pot media.

Rene Hubert, teoretizează trei categorii de finalități ale educației artistice, după cum urmează:

- *Finalitățile naționale și sociale (prin ralierea elevilor la tradițiile sau obiceiurile artistice, artisanale, culturale ale poporului din care elevul face parte);*
- *Finalitățile tehnice și profesionale (educația estetică poate deveni un prealabil care pune accent pe dezvoltarea unor abilități sau competențe aptitudinale ce stau la baza conturării unui profil profesional);*
- *Finalități estetice propriu-zise (de producere și recaptare a produselor artistice)* [7, p.433–435].

Prin creativitate estetică înțelegem aptitudinea de a produce într-o manieră specifică și diferențiată evenimente, forme, obiecte, capabile de a mobiliza virtualitățile senzoriale și emoționale [9, p.30]. Creativitatea estetică se manifestă în planul creativității artistice, concret, aplicativ, tehnic. Dezvoltarea capacităților artistice cuprinde măsuri de depistare a aptitudinilor și de formare a deprinderilor și abilităților cerute de specificul creației fiecărei arte în parte. Elevii care probează anumite disponibilități într-o zonă artistică trebuie să fie orientați către acele rute sau ocazii educaționale care să le potențeze talentele pe care le anunță. Inițierea în artă conduce individul la tradițiile spirituale ale comunității din care fac parte, la delimitarea și conștientizarea unui anumit specific ce ține de istoria, tradițiile grupale, comunitare și naționale. Bucuria artistică este descoperirea interiorului cultural pe care îl purtăm. Educația pentru frumosul artistic deschide calea cunoașterii și respectării alterității spirituale. Astfel aflăm multe despre alții, despre fondul ideatic, aspirațional și comportamental. Arta, ca intenționalitate și tematizare, aduce în atenție preocupări și întrebări fundamentale care au traversat și inspiră oamenii de peste tot și dintotdeauna.

2. Perspective și predispoziții ale învățământului extrașcolar (nonformal) cultural-artistic.

Învățământul extrașcolar (nonformal), alături de cel de bază, este foarte important pentru dezvoltarea copilului/tânărului și valorificării multiplelor lui inteligențe. În condițiile când învățământul este preponderent unul academic, unde accent se pune pe domeniul cognitiv (exprimat prin conținuturile însușite de elev și caracterul evaluării, precum și altele), implicat în activități extrașcolare, elevul are posibilitatea să-și dezvolte capacitățile și să-și promoveze interesele, în altfel de implicații, în special cu caracter non-formal și informal. Se realizează în afara programului și activității școlare prin activități complementare procesului educațional desfășurat în instituțiile de învățământ și are menirea să dezvolte potențialul cognitiv, afectiv și acțional al copiilor și tinerilor, să răspundă intereselor și opțiunilor acestora pentru timpul liber.

Învățământul extrașcolar asigură posibilități suplimentare de informare, documentare, comunicare, dezvoltare, incluziune socială și autorealizare [4]. La începutul secolului XXI pe plan european s-au confirmat trei **tendințe privind dezvoltarea educației nonformale (extrașcolare)**:

1. se realizează în afara sistemului formal de învățământ,
2. se contrapune educației formale,
3. are unele asemănări/ elemente ale educației formale.

Ulterior ultima abordare devine tot mai atractivă în mai multe țări și, în primul rând, în țările scandinave.

În contextul acestor tendințe se evidențiază **trei concepte ale educației nonformale**:

1. are funcția de recuperare a „lacunelor” educației formale,
2. are funcția de complementare a educației formale,
3. dispune de funcții specifice și de finalități proprii (desigur, care nu vin în contradicție cu cele ale educației formale).

Studiile de specialitate susțin că implicațiile în activitățile nonformale/extrașcolare ajută subiecții la formarea unei atitudini pozitive față de învățare, aceștia au performanțe școlare mai ridicate, li se formează abilități practice diversificate, dar și strategii adecvate de rezolvare de probleme. Pe lângă toate acestea, activitățile extrașcolare acționează și asupra stimei de sine, iar sentimentul de împlinire este mult mai ridicat. Instituțiile extrașcolare oferă copiilor/tinerilor posibilitatea de a avea acces la un șir de servicii educaționale — ansamblu de activități, programe și resurse, ce au drept scop dezvoltarea potențialului cognitiv, afectiv și acțional al copiilor și elevilor, satisfacerea intereselor și opțiunilor acestora pentru timpul liber. O experiență artistică tutelată de școală presupune raportarea la trei poli: a vedea, a face, a interpreta acțiuni sau producții artistice [3]. Diversitatea activităților nonformale/extrașcolare, cercurilor artistice organizate atât în instituțiile de învățământ general cât și în instituțiile de învățământ (Școli de Arte/Arte plastice/Muzică) poate fi prezentată, după cum urmează:

Tabelul nr.1

Arte muzică	Arte plastice	Arte teatru	Coregrafie
Orchestra de fanfară	Arta decorativă și aplicată	Arta dramatică și de imitație	Cerc de dans
Ansamblul de flueriști	Mâini dibace	Teatrul de păpuși	Dans sportiv
Ansamblu coral	Micul plastician/tânărul pictor	Arta teatrală	Dans modern
Ansamblu folcloric/etno-folcloric	Design/Web design	Arta vorbirii/lumea teatrului	Dans clasic/balet
Taraf	Acuarela	Actorie	Dans de gală
Canto/vocal	Design și programare grafică	Arta oratorică/cultura vorbirii	Ritmica
Studiul instrumentului (pian, chitară/tobe/percuții)	Pictură	Teatru muzical	Dans popular
Ansambluri /grupuri/formații vocale și vocal-instrumentale	Artizanat	Teatrul în limba engleză	
Ansambluri (duet, trio, cvartet, cvintet)	Colaj	Arta scenică	
Gramatica muzicală	Desenul formelor	Studiouri teatrale	
Armonia	Arta biserului	Cercul declamatorilor	
Formație artistică	Batic	ABC-ul actoricesc	
	Design vestimentar	Arta vorbirii scenice	
	Floristica		
	Art-designul		
	Origami		
	Educația plastică		
	Ceramică		

Sigur că nu toți elevii trebuie și pot ajunge la exprimări artistice, nu toți au predispoziții pe măsură, dar cu toții ar trebui să devină valorizatori ai unui univers spiritual care nu poate fi neglijat. Or, această competență complexă se poate contura prin corelativitatea funcțională dintre percepere, facere, pricepere, validare, adică frecventarea artei, exersarea diferitelor formule de manifestare a acesteia și reflecția la felul cum se poate ea manifesta. Formarea artistică obligă la activarea parteneriatelor atât la nivelul formatorilor (cadre didactice), cât și al formabililor (elevi care vor colabora unii cu alții), generând forme de învățare colaborativă.

Participarea în activitățile instituțiilor de învățământ extrașcolare lărgeste orizontul artistic și cultural al copiilor/tinerilor, completând cu noțiuni noi volumul de cunoștințe însușite în cadrul orelor de curs. De asemenea, constituie o modalitate de dezvoltare a competențelor, contribuie la educarea

civică, morală, estetică a elevilor, dîciplinându-le acțiunile și extinzându-le orizontul artistic și cultural. Activitățile extrașcolare reprezintă un mijloc de formare a deprinderilor copiilor/tinerilor de a-și folosi, în mod rațional, timpul liber, sunt propice manifestării spiritului de independență și inițiativei.

Tabelul 2. Tipuri de programe educaționale cu o dimensiune artistică

Domeniul cultural		Domeniul educațional		Domeniul social	
Orientare culturală	Dezvoltarea de noi categorii de public	Educație artistică	Educație prin arte	Intervenție artistică/culturală	Terapie prin arte

De ce am alege o educație prin arte? Sunt mai multe motive. Artele contribuie la achiziționarea de către elevi a unor competențe superioare, competențele formate prin arte contribuie la o reușită a elevilor în viața socială și piața muncii, artele îi ajută pe elevi să acceadă spre alte tipuri de discipline sau cunoștințe, metodele de evaluare pentru arte ajută la stimularea sau evaluarea unor competențe care se pot forma prin alte discipline. Eficacitatea educației prin arte, ca tip de formare poate fi asigurată prin: pregătire atentă și specializată a cadrelor didactice de profil, antrenarea artiștilor profesioniști în activități de formare artistică din școală, realizarea parteneriatelor între școală și alți factori cu potențial de formare în direcția artistică (muzee, ateliere de creație, alte structuri artistice specializate) [6].

Concluzii. Societatea de astăzi are nevoie de personalități competitive, capabile să-și modeleze viitorul, de aceea educația prin artă, în lumea modernă este o dimensiune-cheie prin care se fortifică ființa umană. Astfel se impune necesitatea edificării și menținerii a unei școli moderne, democratice, activitatea căreia să se axeze pe valorificarea educației prin arte și sau educației artistice în vederea progresului sociouman, o școală deschisă ce pledează pentru umanizarea și informatizarea procesului de învățământ, o școală care ar oferi subiectului educației — elevului — condițiile necesare privind valorificarea nevoilor, intereselor, aspirațiilor sale individuale, favorizând-i formarea, și asigurând-i succesul.

Referințe bibliografice

1. BELL, J. *Oglinda lumii. O nouă istorie a artei*. Vellant, 2007.
2. BEJAN, P. *Amurgul frumosului*. Iași: Editura Fundației Academice Axis, 2012.
3. BORDEAUX, M.-Ch., DESCHAMPS, F. *Education artistique, l'éternel retour?: Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*. Paris: Editions de l'Attribut, 2013.
4. Codul Educației al Republicii Moldova Nr.152 din 17.07.2014. În: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*, 24.10.2014, Nr.319–324 (634).
5. CUCOȘ, C. *Educația estetică*, Iași: Polirom, 2014.
6. CAMPBELL, S., TOWNSHEN, K. *Pour l'éducation artistique. Aperçu de la recherche et des tendances, Conseil des arts de l' Ontario*. Toronto, 1997.
7. HUBERT, R. *Traite de pedagogie generale*. Paris: PUF, 1965.
8. HEYDT, C. *Rethinking Mill's Ethics: Character and Aesthetic Education*, Continuum International Publishing Group, 2006.

Site-uri consultate:

1. https://mecc.gov.md/sites/default/files/regulament_scoli_arte_2011.pdf
2. <http://mecc.gov.md/ro/content/invatamintul-extrascolar>
3. http://www.ise.ro/wp-content/uploads/2015/08/arta_in_scoala.pdf
4. <http://www.legis.md>
5. <http://edcult.eu/wp-content/uploads/2014/02/GHID-stefan-neaga.pdf>
6. <http://programe.ise.ro/>
7. http://www.ise.ro/wp-content/uploads/2015/08/arta_in_scoala.pdf
8. https://www.researchgate.net/profile/Carmen_Bostan/publication/Arta-in-scoala-Concepte-si-practici.pdf
9. <https://www.nonformalii.ro/concepte/educatia-nonformala-definitii-si-perspective>

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central and
Eastern European Online Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review*
pot fi consultate pe site-ul revistei: revista.amtap.md

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

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

Nr.2 (37), 2020

**ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL
PROIECTULUI PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA
(FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ): ACTUALIZARE,
SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE**

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: revista.amtap.md