



MINISTERUL CULTURII AL
REPUBLICII MOLDOVA
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

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

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

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

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

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

Chișinău, 23 iunie 2015

Rezumatele comunicărilor

Тезисы конференции

Abstracts proceeding

Chișinău, 2015

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

P 44

Colegiul de redacție:

Redactori științifici: MELNIC Victoria, prof. univ., dr.
CIOBANU-SUHOMLIN Irina,
prof. univ., dr.
BUNEA Diana, conf. univ., dr.
CHICIUC Natalia, lector, doctorandă

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

Recenzenți: COCEAROVA Galina, prof. univ., dr.
BADRAJAN Svetlana, conf. univ., dr.

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

Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, AMTAP, 23 iunie 2015 Bibliogr. La sfârșitul art.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică)”, Conferința Științifică Internațională (2015, Chișinău). Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): Conferința Științifică Internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2015 (Tipogr. „VALINEX SRL”). – 70 p.

Antetip.: Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Tit.
Paral.: lb. rom., engl., rusă. – Texte : lb. rom., engl., rusă. — 100 ex.
ISBN 978-9975-9617-6-9.

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

ISBN 978-9975-9617-6-9.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

СОДЕРЖАНИЕ

CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

BADRAJAN Svetlana. Fenomenul sonor prin prisma gândirii muzicale tradiționale — valoare, conținuturi, funcție în spațiu și timp....	7
BARBU IURAȘCU Viorica. Patrimoniul imaterial al neamului românesc — încotro?	8
CHISELIȚĂ Vasile. Orchestra <i>Folclor</i> ca factor de conservare, actualizare, valorificare și diseminare mediatică a muzicii tradiționale din Republica Moldova	9
GARNETT Rodney, WILSON Margaret. Dancemaking in unexpected places: Moldovan music and vertical dance in Wyoming. Dansând în locuri neașteptate: muzică moldovenească și dans vertical în Wyoming	11
CRISTESCU Constanța. Cântecele de cătănie din Bucovina	14
BUNEA Diana. Lăutarul Ion Popov — portret de creație	16
CALINA Ludmila. Elogiul fetelor necăsătorite în colindele de la est de Nistru și Bug	17
COCIERU Mariana. Salvagardarea patrimoniului cultural intangibil în era tehnologiilor informaționale avansate	18
DOROȘ Svetlana, BADRAJAN Svetlana. Cântecele liric propriu-zis din zona codrilor: subiecte și grupuri tematice	19
SLABARI Nicolae. Muzica de ascultare în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova	21
TONU Elena. Cu privire la clasificarea cântecelor de leagăn propriu-zise	22
DRAGOI Vasile. Culegători ai cântecului popular din Transnistria în perioada interbelică	23
POPA Pavel. Coronița — simbolul purificării și al demnității miresei. 24	
PIIU Ana-Maria. Cultura tradițională românească — entitate unică în multitudinea de culturi naționale	25
CERNEA Natalia, BUNEA Diana. Colindatul în satul Anadol, Reni — între trecut și prezent	26

CREAȚIA COMONISTICĂ — TRECUT ȘI PREZENT
КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО — ПРОШЛОЕ И
НАСТОЯЩЕЕ

CÂRSTEA Sergiu, MELNIC Victoria. <i>Capriccio</i> pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi — o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă	27
КОЧАРОВА Галина. <i>Luttuoso</i> Владимира Чолака: воплощение жанра траурной музыки. <i>Luttuoso</i> de Vladimir Ciolac: realizarea genului de muzica funebă.....	29
БЕЛЫХ Маргарита. <i>13 invenții</i> для фортепиано И. Маковея: традиционное и новое в организации полифонического цикла. <i>13 invențiuni</i> pentru pian de I. Macovei: tradiții și inovații în organizarea ciclului polifonic.....	30
НАТІРОВА Inna. Problemele periodizării istorice a muzicii pentru pian din Republica Moldova.....	31
МИРОНЕНКО Елена. <i>Концерт для оркестра №2</i> Г. Муста как воплощение музыкального неофольклоризма. <i>Concertul pentru orchestră nr.2</i> de Gh. Mustea ca expresie a neofolclorismului muzical.....	32
СЮВАНУ Ghenadie. Creații simfonice din perioada 2010–2014: comentarii de autor	34
ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина. Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике Молдова. Caracterul polistilistic al creației componistice actuale din Republica Moldova.....	36
СИНЕЛЬНИКОВА Ольга. Песенный фольклор Кемеровской области в фортепианном цикле Виктора Шергова <i>Тяжинская тетрадь</i> . Cântecul folcloric din regiunea Kemerovo în ciclul pentru pian <i>Caietul Teajinski</i> de Victor Șergov.....	38
ЦИРКУНОВА Светлана. Вальсы для фортепиано Константина Златова: общая характеристика, особенности музыкального	

языка, тематизма и формообразования. Valsurile pentru pian de Constantin Zlatov: caracteristica generală și particularitățile limbajului muzical, ale temtismului și arhitectonicii.....	40
НАТИРОВА Inna. Elemente folclorice în limbajul muzical al lucrărilor pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova	42
MURARU Aurel. Citatul folcloric în creațiile compozitorilor români din secolul al XIX-lea.....	43
CHICIUC Natalia. Tratări polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga.....	44
GUȚANU STOIAN Luminița. Teodor Zgureanu — explorator al folclorului românesc	45
GUȚANU Stela. Fuziunea modalismului folclorului grecesc cu scriitura contemporană în creația compozitorului grec Athanasios Trikoupis	45
TCACENCO Victoria, PLEȘCAN Irina. Asimilarea esteticii și stilisticii jazzului în <i>Trio</i> -ul pentru clarinet, corn și pian de O. Negruța	46
МАМАЛЫГА Виктория. Композиционно-драматургические особенности <i>Scherzo sarcastico</i> для трубы соло Владимира Беляева. Particularitățile compozițional-dramaturgice ale piesei <i>Scherzo sarcastico</i> pentru trompetă solo de Vladimir Beleaev	47
LAZARENCO Anastasia. Creația <i>Privind spre înălțimi</i> pentru orchestra simfonică, omagiu lui Carol Schmidt: abordări de autor	48
MUȘAT Serghei, CHICIUC Natalia. Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul compozitorului Oleg Negruța	49
ВАРДАНИЯ Алена. Трактовка жанра фортепианного концерта в композиторском творчестве Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков. Tratarea genului de concert pentru pian și orchestră în creația componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI.....	50
МАМАЛІГА Марина. Фольклорные элементы как основа стилистики фантазии <i>Брыул М. Амихалакиоае</i> для двух	

фортепиано В. Бурли. Elemente folclorice ca fundament stilistic în fantezia <i>Brâul de M. Amihalachioaie</i> pentru două pianе de V. Burlea ..	52
GÎRBU Ecaterina. Reactualizarea muzicii catolice în creația componistică autohtonă: <i>Laudate Dominum</i> de Vladimir Ciolac.....	53
BARBANOI Hristina. Repertoriul ortodox tradițional muzical-liturgic reflectat în ciclul <i>Liturgia Sfântului Ioan Gură-de-Aur</i> la 3 voci de Mihail Berezovschi	55
НЕВЗОРОВА Валентина. Хоровые обработки болгарской народной мелодии <i>Кинисало моме</i> в миниатюрах Добри Христова. Prelucrările corale ale melodiei populare bulgare <i>Kinisoloto me</i> în miniaturile de Dobri Hristov	58
КУЗНЕЦОВА Надежда. Поэма-кантата <i>Bună Dimineața!</i> В. Полякова как образец смешанного жанра. Cantata-poem <i>Bună Dimineața!</i> de V. Poleacov — o mostră a genului mixt	60
DANIȚĂ Tatiana. Lucrarea corală <i>Țară</i> de Gheorghe Mustea: particularități compoziționale și aspecte de interpretare.....	61
MUZÎCA Tatiana. Творческий портрет Анны Стрезовой. Portretul de creație al Anei Strezev	62
БАЛАБАН Лариса. Особенности изучения произведений композиторов Республики Молдова в классе профессора Л.В. Аксеновой. Aspecte ale studierii creațiilor compozitorilor din Republica Moldova în clasa profesorului L. Axionova.....	63
TANASÎCIUC Natalia. Creația vocală a compozitorilor din Republica Moldova în practica concertistică internațională.....	65
РЯБОШАПКА Людмила. Пианист Александр Бондурянский. Универсальность творчества. Pianistul Alexandru Bondureanski — un artist complet	66
ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей. Память о Марии Чеботари на её родине. Memoria despre Maria Cebotari în patria sa	67
CALIGA Marina. Rolul creațiilor vocale ale compozitorului Oleg Negruța în formarea profesorului de educație muzicală	69

CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN
CONTEMPORANEITATE
ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

FENOMENUL SONOR PRIN PRISMA GÂNDIRII MUZICALE
TRADIȚIONALE — VALOARE, CONȚINUTURI,
FUNCȚIE ÎN SPAȚIU ȘI TIMP

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

Sunetul, ne referim la cel intonațional, prezintă o mare diversitate atât la nivelul culturii noastre tradiționale, cât și a celorlalte culturi etnice. Cu toată diversitatea acestor culturi, care se caracterizează printr-o varietate similară cu cea lingvistică, aflându-se și ele în posteritatea fenomenului „Turnului Babel”, înțelegerea, atitudinea, valorificarea fenomenului sonor muzical (premuzical) are o traiectorie de dezvoltare, în mare parte, asemănătoare.

Evoluția atitudinii față de sunet (intonațional), a utilizării și exploatarea acestuia de către om/colectivitate în diferite epoci istorice, parcurge o cale:

- de la o preluare inconștientă, intuitivă, instinctivă, la nivel de cod, cod genetic, reflexe necondiționate: atunci când strigam când ne doare, ne bucurăm,
- de la mijloc/unealtă/instrument în a cucerii, supune, comunica, transmite, influența,
- de la parte componentă a ființei umane, ca element al adversarului, iar imitarea, reproducerea înseamnă cucerire, dominație,
- de la utilizarea cu scop de a influența, a obține un rezultat scontat,

- la un mod/mediator pentru a te/se exprima, manifesta, a povesti, a documenta, a exprima credința
- și în sfârșit pentru delectare artistică, estetică, spirituală.

Sursa vocală umană sonoră și sursa fizică/instrumentală sunt două stări existențiale ale sunetului, tratate în cultura tradițională după principiul unității și luptei contrariilor, anume în echilibrul dinamic al contrariilor se manifestă tendința omului către desăvârșire. Vom încerca, în baza culturii folclorice românești, precedată de o imensă cultură traco-geto-dacică, dar o epocă preistorică, să dezvoltăm și să sistematizăm marea diversitate de manifestare a fenomenului sonor în proiecție spațiu-timp și înțelegerea acestuia refractat prin prisma gândirii muzicale tradiționale.

***Cuvinte-cheie:** fenomen sonor, gândire muzicală, cultură tradițională, sunet muzical, funcție, spațiu și timp.*

PATRIMONIUL IMATERIAL AL NEAMULUI ROMÂNESC — ÎNCOTRO?

VIORICA BARBU IURĂȘCU,
doctor, lector universitar,

Universitatea *Spiru Haret*, Facultatea de Muzică, București, România

Cultura? O banalitate — un termen asimilat de orice individ, înțeles însă de foarte puțini dintre aceștia. Tradiția — o seamă de manifestări privite de la distanță, acolo unde nu au fost deja intrate în conul de umbră al uitării, ceva ce nu ne mai atrage, fiind un produs al unei societăți învechite. Am putea enunța că ce-i al nostru este la îndemână, iar ce este al altuia este tentant... Hărțuiți de contextul unei societăți moderne, uităm să privim cu luciditate originile ce ne definesc pe fiecare dintre noi și pe fundamentul cărora ne-am definit ca personalitate civică, etică, morală sau profesională.

Cultura este codul nostru genetic între toate culturile lumii, atât din perspectiva laturii materiale (la vedere), cât și a celei spirituale

(cunoștințe). Aspectul material este acceptat, înțeles și protejat de individ, datorită funcționalității care-l deservește. Creația spirituală este descoperită sau accesată sporadic, fiind determinată de o seamă de factori pe care-i conștientizează ca necesitate doar unii dintre noi.

Patrimoniul? — valoare sau non-valoare? După starea momentului actual, aș înclina să cred că, în ochii multora, acesta nu se identifică cu reala-i valoare. De ce? Poate lipsa de preocupare, poate indolența sau poate chiar neștiința... Identitatea spirituală a unui neam nu poate fi lăsată în baza nici uneia dintre opțiunile mai sus menționate. Istoria nu iartă, de aceea, dintr-o datorie morală, profesională, am să fac toate demersurile necesare pentru a identifica, a constitui, a sintetiza, a arhiva și conserva acest patrimoniu imaterial, care la acest moment nu beneficiază de o asemenea structură, la nivelul instituției de cultură națională, în speță Ministerul Culturii. Alături de alți oameni de știință, lingviști, etnomuzicologi, istorici, antropologi, geografi, sociologi, cred că voi reuși în demersul propus, făcând apel la toate instituțiile abilitate, pentru a crea o arhivă a patrimoniului național imaterial, arhivă care, din nefericire, a ars cu mulți ani în urmă.

Cuvinte-cheie: cultură, spirit, imaterial, patrimoniu.

**ORCHESTRA FOLCLOR CA FACTOR DE CONSERVARE,
ACTUALIZARE, VALORIFICARE ȘI DISEMINARE MEDIATICĂ
A MUZICII TRADIȚIONALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

VASILE CHISELIȚĂ,

doctor, cercetător științific coordonator,

Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Autorul propune o nouă abordare a evoluției orchestrei profesioniste de muzică populară *Folclor* ca actor, factor și paradigmă în procesul de identificare, conservare, valorificare și

diseminare mediatică a muzicii tradiționale în societatea contemporană (a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea). Subiectul vizează perioada sovietică totalitară și perioada tranziției post-comuniste de după 1990, care: 1) au marcat profund raportul hegemonic dintre cultură, politică, ideologie și piața de consum; 2) au modificat relația dintre rural și urban, oralitate și scriere, autenticitate și identitate culturală; 3) au influențat funcționalitatea, cadrul ideatic, ideologic și estetic, mijloacele și formele de expresie, stilul de interpretare, infrastructura de creație a muzicilor tradiționale, valorificate în spațiul public, mediatic, concertistic urbanizat. S-a format o nouă direcție în procesul conservării și valorificării patrimoniului cultural: **muzica neo-tradițională**, axată pe principiul preluării selective, fixării în formă scrisă, prelucrării profesionale, actualizării, modernizării surselor de muzică tradițională (orală) locală în contextul standardizării și transferului inovațional din cultura academică europeană. Activitatea orchestrei *Folclor* în cadrul Companiei publice *Teleradio-Moldova* a canalizat efortul unor întregi generații de oameni de creație, muzicieni, interpreți, poeți, scriitori, dirijori, folcloriști, compozitori, dascăli, pedagogi, instituții artistice și de învățământ, reformatori ai culturii muzicale tradiționale, care au pus-o în serviciul dezvoltării durabile a societății contemporane.

Cuvinte-cheie: *orchestra „Folclor”, muzică neo-tradițională, societate contemporană, cultură tradițională, paradigmă culturală, identitate, autenticitate culturală, actualizare, modernizare, stil de interpretare, transfer inovațional.*

***DANCEMAKING IN UNEXPECTED PLACES: MOLDOVAN MUSIC
AND VERTICAL DANCE IN WYOMING***

**DANSÂND ÎN LOCURI NEAȘTEPTATE: MUZICĂ
MOLDOVENEASCĂ ȘI DANS VERTICAL ÎN WYOMING**

RODNEY GARNETT,

PhD, University of Wyoming Department of Music and
Anthropology, SUA

MARGARET WILSON,

PhD, University of Wyoming, Department of Theater and Dance,
SUA

Since 1998, vertical dance at the University of Wyoming has been an active catalyst for interactions among choreographers and dancers, composers and musical performers, audiences, rock climbers, and others. Outdoor performances at an impressive geologic formation have consistently drawn large audiences, and allowed choreographer and performer Margaret Wilson to consider the ways that vertical dancers come to embody widely varying environments through heightened sensitivity, improvisation, and other processes of “tuning in” to the world around them.

In 2013, as I stood on a high ledge on the massive Vedauwoo rock formation in Wyoming, I found that the sound of Moldovan nai naturally became a part of our outdoor environment as it echoed off of the rocks and projected out into the forest. Our pianist had begun to embody an effective sense of how to collaborate with dancers and their movement having accompanied their classes for many years. Nai easily became an integral part of her musical compositions.

Musicians who are more closely focused on devices such as instruments, sheet music, and microphones have been less able to improvise and interact spontaneously with the sensory world of vertical dance. Listening closely to create their best sound makes

them less sensitive to distant aural, visual, and sensory phenomena that would allow them to embody their environment along with other performers and their audiences. In seeking to better adapt to variable vertical dance settings, I found that Moldovan nai is especially well-suited for collaborating with other instruments and dancers in vertical dance environments. Moldovan melodies and rhythms have also become an important element of both outdoor and indoor vertical dance performances in Wyoming.

The broader movement, of playing panflute is more like dancing than the smaller movements required for playing transverse flutes. In addition, the social essence of learning and performing by ear, improvising and telling stories, intrinsic in Moldovan folklore music encourages performers to interact with choreographers, dancers, other musicians, and their settings. “Lifeworlds” of ideas and emotions come into being around them throughout their many hours of working together, and vertical dance performances take on an intersubjective and relational character as environments are being formed and constantly changed through the actions and interactions of individual participants. Moldovan folklore music and the nai have become an integral part of that environment.

Keywords: *embodiment, dancemaking, aurality, visuality.*

Începând cu anul 1998, dansul vertical la Universitatea din Wyoming a devenit un frumos prilej de colaborare activă dintre coregrafi și dansatori, compozitori și interpreți, cățăărători pe stânci și public. Interpretarea în aer liber, într-o ambianță geologică impresionantă se bucură de audiență și i-a permis coregrafei și interpretei Margaret Wilson să considere că dansul vertical va constitui, datorită sensibilității deosebite, improvizației și altor procedee de „dezvoltare” a lumii înconjurătoare, un adevărat ornament într-un larg și divers mediu natural (statul Wyoming fiind vestit prin monumentalele sale peisajele stâncoase și montane).

În 2013, aflându-mă în masivul stâncos Vedauwoo în Wyoming, am înțeles că sunetul natural al naiului poate deveni o parte componentă a acestui spațiu, ca un ecou al stâncilor ce se reflectă în pădure. Pianistul ansamblului nostru, fiind acompaniator în clasa de dans pe parcursul mai multor ani, a găsit modalități de colaborare cu dansatorii și mișcarea lor, iar naiul a devenit parte integrală a unor astfel de compoziții muzicale. Prin această muzică ce sună în locații atât de neașteptate, dansatorii și muzicienii nu doar „îmbogățesc” spațiul înconjurător, ci și își adaptează arta lor interpretativă la condițiile acestui peisaj magnific, incluzându-se astfel în timpul real, creând, prin această experiență, lucrări de un artistism deosebit.

Este interesant, că fiind muzicieni educați ca instrumentiști-notiști, deprinși cu microfonul; ce nu sunt obișnuiți să improvizeze și să interacționeze în mod spontan cu lumea senzorială a dansului vertical, ei trebuie să asculte cu atenție, în procesul de creare a sunetului, să fie mai sensibili. Melodiile și ritmurile moldovenești au devenit un important element al dansului vertical interpretat atât în încăperi (săli, holuri ș.a.) cât și în aer liber de către dansatorii din Wyoming.

Cântarea la nai, — spre deosebire de cea la flautul transversal, — datorită mișcărilor mai largi, creează asociații cu dansul. De asemenea, esența socială a studiului și interpretării „după ureche”, la auz, improvizarea, narațiunea muzicală, care sunt intrinseci folclorului moldovenesc, au încurajat interpreții să interacționeze cu coregrafii, dansatorii, cu alți muzicieni. „Lumea” ideilor și a emoțiilor ia ființă pe parcursul multor ore de muncă petrecute împreună, iar dansul vertical capătă un caracter intersubiectiv și relațional, deoarece spațiile sunt modelate prin acțiunile și inerațiunile fiecărui participant. Folclorul moldovenesc și naiul au devenit parte intergrantă a acestui peisaj.

(Traducere adaptată Diana Bunea).

CÂNTECUL DE CĂTĂNIE DIN BUCOVINA

CONSTANȚA CRISTESCU,

doctor, consultant artistic muzicolog,

Centrul Cultural *Bucovina*, Suceava, România

Generate de condiții social-istorice și mentalități diferite, genurile și speciile atestate și cele existente în practica folclorică nu au aceeași vechime. Cele mai vechi genuri sunt cele legate de obiceiuri care implicau ritualuri sacrale și practici magico-religioase bazate pe vechi credințe. *Cântecul ceremonial de recrutare*, cunoscut sub denumirea de *cântec de cătănie*, este o specie relativ mai nouă, care era performată de promoțiile de flăcăi care erau recrutați în perioada dominației habsburgice din Bihor, Transilvania, Maramureș, Bucovina, începând de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, odată cu instituirea serviciului militar obligatoriu.

În perioada dominației habsburgice serviciul militar de lungă durată — până la șapte ani, — efectuat în locuri străine îndepărtate, însemna pentru tineri scoaterea lor din rosturile vieții, iar pentru familie — pe lângă sentimentele de grijă și durere, — însemna și pierderea unui braț de muncă. Așa se face că recrutarea a fost investită cu semnificația marilor momente ale vieții, evenimentul fiind marcat și de un ceremonial al despărțirii de casă, de sat, de cei dragi.

Existența speciei a fost motivată de un eveniment constant cu desfășurare periodică, *recrutarea feciorilor în armată*, eveniment care, în sânul comunităților sătești cu viață tradițională, a început să fie încărcat cu semnificația marilor momente ale vieții, cu semnificația „trecerii” de la o stare la alta și de la o fază la alta, întocmai ca nașterea, căsătoria și moartea.

Cântecul de cătănie a fost inclus în numeroase colecții de folclor din prima jumătate a secolului XX, ce reprezintă mai toate ținuturile țării.

Știm că genul se definește prin trei criterii fundamentale: funcția, tematica și structura muzicală. Cântecul de cătănie este definit de specialiști ca *specie folclorică* pentru că este unitar funcțional, este unitar tematic, însă în plan muzical, textele se pliază pe melodii aparținând unor genuri diverse. Ca prilej și mod de execuție cântecul de cătănie aparține categoriilor folclorice ocazionale de execuție colectivă. Prin conținut, el se integrează ciclului ce polarizează evenimentele mai importante ale vieții omului: nașterea, căsătoria și înmormântarea. Prin cei ce-l practicau predilect, el se integrează unui repertoriu specific bărbătesc. Sub aspectul tematicii, cântecele de cătănie bucovinene de la începutul secolului al XX-lea relatează condițiile vieții militare a românilor recrutați în armata imperială, dar și dezastrele sociale pe care serviciul militar îndelungat le producea în satele bucovinene. Sub aspect muzical, textele cântecelor de cătănie sunt asociate unor melodii aparținând unor genuri diferite: *cântecul liric, doina, bocetul, marșul și cântecul vocal de joc pliat pe horă*.

Probabil că în vremea vitalității speciei cântecului de cătănie, concomitent cu forma sa clasică performată de grupurile de flăcăi când plecau din sat, o evadare din cadrul strict al prilejului și al funcției sale în câmpul mai larg al liricii s-a putut face în chipul cel mai firesc. Ca un prim moment al acestei evadări din cadrul strict funcțional poate fi considerată execuția individuală și neocazională, pentru sine. Astfel, dintr-o formă măsurată a ritmului s-a ajuns la un parlando-rubato, deci la o execuție în ritm liber, nemăsurat, doinit ori jălit, care a transferat cântecul de cătănie în sfera genuistică a doinei, a cântecului propriu-zis și a bocetului.

Generat de condițiile social-politice din Bucovina veacului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, astăzi depășit și ieșit din uz, cântecul de cătănie trăiește doar în memoria documentelor de arhivă și în antologii de epocă, prea puțin în memoria localnicilor.

Cântecele de cătănie sunt mărturii de epocă, sunt documente înveșmântate în artă și trebuie prețuite la valoarea reală pe care o dețin.

Cuvinte-cheie: *gen, specie, cântec de recrutare, cântec de cătănie, funcție, tematică, structură muzicală.*

LĂUTARUL ION POPOV — PORTRET DE CREAȚIE

DIANA BUNEA,

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Numele lăutarului Ion Popov din orașelul Edineț este bine cunoscut nu doar în zona de nord, ci și în întreaga republică. În componența unor diverse formații, lăutarul a concertat și peste hotarele țării — în România, Rusia, Ucraina, Polonia, Germania ș.a. Este un muzician complex — dirijor, trompetist, trombonist, acordeonist, aranșor și compozitor, ce și-a desfășurat activitatea pe parcursul a mai bine de 30 de ani, ca dirijor al orchestrei *Ciocârlia* din Edineț. Contribuția sa în formarea repertoriului orchestrei este esențială, Ion Popov fiind promotorul melosului din nordul republicii, în special al celui lăutăresc. Astfel, repertoriul său cuprinde întreg spectrul de genuri folclorice, în special cele nupțiale, de dans, de ascultare, romanze ș.a. Ion Popov este cunoscut și pentru pasiunea pe care o are pentru *jazz*, pentru talentul de a improviza. Cel mai important element al artei sale rămâne a fi stilul său interpretativ inconfundabil, pe care-l moștenește de la înaintașii săi, vestiții lăutari din Edineț.

Cuvinte-cheie: *lăutar, orchestra Ciocârlia, repertoriu lăutăresc, Ion Popov.*

ELOGIUL FETELOR NECĂSĂTORITE ÎN COLINDELE DE LA EST DE NISTRU ȘI BUG

LUDMILA CALINA,

competitoare, sectorul folclorică al IF al Academiei de Științe a
Moldovei, lector, catedra de filologie a Universității T. Șevcenco
din Tiraspol

Autoarea articolului și-a fixat atenția asupra colindelor culese și cercetate în spațiile de la est de Nistru și Bug, în special la aspectul semnificativ al oficerii Crăciunului, mediatizat, mai ales, cu scopul de inițiere a flăcăului-fetei în viitoarea lor căsătorie. În baza studiilor lui N. Smochină, C. Ionescu, N. Băieșu, A. Golopenția, M. Brătulescu, T. Colac etc., ne-am propus să reliefăm contaminarea și asimilarea motivului fetei necăsătorite, prezent în textele colindelor din estul și vestul regiunilor delimitate.

Forța emotivă a colindelor transnistrene și transbugene rezidă în melodie, în sugestivitatea mesajului artistic, cuprins în ea. Elogiul fecioarei este conturat de poetul anonim în culori calde, deși tonalitatea textelor este gravă. Peșitorii au intenții serioase față de fată, precum vedem în majoritatea formulelor finale: „Dă-ni-o, nii, Doamni,/ Cî n-o eu și cii roabî, /Da o eu sî-ni cii doamnî, /Sî-ni domnească curțîli și porțîli”.

Autoarea articolului relevă rolul poetului anonim, care a pus accentul pe mesaj, gând, intenții, dorință, iar în atmosfera rurală acestea găsesc o mai mare deschidere în sufletul ascultătorului. Autoarea face o delimitare netă a stării sociale a eroului, care are curți și porți de cea a fetei peșite. Sunt prețuite nu atât mijloacele bănești de care dispune fata, cât priceperea, măiestria ei de a țese, a coase «stegușor de domn domnesc». Meritul de a fi „doamna curților” și „stăpâna porților” nu i se atribuia fiecărei fete, ci doar celei alese, care era desemnată de către întreaga societate rurală, în urma unor probe de inițiere. Această inițiere a fetelor necăsătorite

presupunea pregătirea de logodnă și coacerea celui mai mare colac din sat. Aici se înscriu și imaginile sugestive ale cununii de pe capul viitoarei soții, leagănul de mătase, lacrimile pe care le varsă fata, prostirea (cearșaful). În unele variante ale colindelor pentru fată și băiat, înscrise în satele românești de la est de Bug, evidențiem motivul metamorfozării ciutei într-o fată.

Cuvinte-cheie: colindă, fată necăsătorită, pețitor, băiat, ciutalină, cunună, floare, contaminarea și asimilare de colinde, melodie, mesaj, codificare, elogiu.

SALVGARDAREA PATRIMONIULUI CULTURAL INTANGIBIL ÎN ERA TEHNOLOGIILOR INFORMAȚIONALE AVANSATE

MARIANA COCIERU,

cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe

În prezentul demers autoarea se referă la premisele și evoluția diacronică a măsurilor de salvagardare a patrimoniului cultural, la bunele practici realizate în acest domeniu, precum și la avantajele, dar și dezavantajele aplicării tehnologiilor informaționale asupra valorificării artefactelor de tezaur național intangibil.

Actualele arhive etnologice prezente în spațiul românesc, dar și european, ne demonstrează că o astfel de instituție care să gestioneze rațional toate mostrele de înțelepciune populară, din punctul de vedere al tehnologiilor numerice, ar putea să existe și în Republica Moldova. Spre regret, nici până astăzi nu a fost rezolvată problema respectivă, subiectul Arhivei Naționale de Folclor fiind situat, probabil, pe ultimul plan. Motivația majoră de conștientizare a segmentului vizat constă în faptul că la ora actuală acest patrimoniu cultural intangibil dispersat, nesistematizat și neprotejat, din punct de vedere tehnic, este doar parțial accesibil specialiștilor, dar și publicului interesat (profesori, interpreți de folclor, formații artistice

profesioniste și de amatori etc.) și se află permanent în pericol de dispariție. Procedura de centralizare e una de durată și chiar dificilă, din cauza situației periferice a tuturor arhivelor noastre, a insuficienței de cunoaștere și implementare a tehnologiilor informaționale avansate, dar și a conștientizării minime din partea specialiștilor în domeniu a valorii cu adevărat inestimabile pe care o relevă moștenirea culturală a poporului nostru.

Perceperea esențială a posibilităților tehnologice ale secolului XXI ne oferă șanse sigure ca segmentul creației etnofolclorice a românilor din Republica Moldova, Ucraina și Federația Rusă să-și ocupe locul cuvenit în rândul celor ale comunității europene, cu atât mai mult că prețioase modele, pentru crearea și funcționarea unei arhive etnologice naționale în spațiul basarabean reprezintă instituțiile care salvgardează tezaurul cultural intangibil din stânga Prutului.

***Cuvinte-cheie:** salvagardare, patrimoniu cultural imaterial/intangibil, tehnologii informaționale, digitizare, scanare, bandă magnetică, manuscript, arhivă.*

CÂNTECUL LIRIC PROPRIU-ZIS DIN ZONA CODRILOR: SUBIECTE ȘI GRUPURI TEMATICE

SVETLANA DOROȘ,

profesor (gr. I), Liceul de Arte *George Georgescu*, Tulcea, România

SVETLANA BADRAJAN,

doctor în studiul artelor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Bogăția de conținut a cântecului propriu-zis a determinat existența în literatura de specialitate a diferitor clasificări referitoare la subiectele tratate și în rezultat la delimitarea unei mari diversități de grupuri tematice în textele poetice. De aceea, reieșind din

materialul folcloric de care dispunem pentru analiză vom încerca să sistematizăm și să evidențiem tematica caracteristică cântecului propriu-zis din zona concret cercetată. Am constatat frecvența următoarelor grupuri tematice:

- a) de dragoste,
- b) dor și jale,
- c) înstrăinare și singurătate,
- d) meditative,
- e) război, cătănie,
- f) haiducie,
- g) viață grea și protest social,
- h) familial/soartă și noroc,
- i) păstorit,
- j) de glumă,
- k) de pahar,

Trebuie să precizăm că între aceste grupuri tematice se produc interferențe în cadrul uneia și aceleiași creații, evident cu predominarea unui anumit subiect care este dezvoltat. Deoarece tema de cercetare care ne interesează este fenomenul ornamental în cântecul liric propriu-zis, constatăm că ornamentele sunt caracteristice cântecelor cu tematica a) — i), în ultimele două grupuri, din cauza tempo-ului, deseori destul de rapid al interpretării, ornamentarea melodiilor aproape că lipsește. Vom analiza fiecare din aceste grupuri tematice pentru a constata frecvența lor în cântecul propriu-zis din zona codrilor, dar și posibila prezență a unui anumit grad de ornamentare în funcție de subiect.

Cuvinte-cheie: *cântec liric propriu-zis, zona codrilor, folclor muzical, subiect, grupuri tematice.*

MUZICA DE ASCULTARE ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA

NICOLAE SLABARI,

lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Cultura muzicală tradițională este un fenomen complex, reprezentat prin diversitatea manifestărilor artistice și conținutul acestora, relațiile multiple cu alte domenii culturale, unelte, forme practicate etc. O parte integrantă a culturii tradiționale o constituie instrumentele muzicale și muzica instrumentală cu un repertoriu variat sub aspectul genurilor și speciilor, dar și funcțional, structural, semantic.

Conotațiile spirituale, bogăția repertoriului, polivalența funcțional-semantică și frumusețea melodiilor fac din acest repertoriu unul preferat, răspândit și bine păstrat în societatea contemporană. Importanța axiologică a obiectului de studiu este indiscutabilă, constituind o parte integrantă a tezaurului spiritual național.

Așadar, studierea muzicii de ascultare în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova se bazează pe materiale muzicale extrase din culegerile de folclor, surse preluate din Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și materiale audio înregistrate în expedițiile personale de teren. În urma unei analize ample, am clasificat *Melodiile de ascultare*, din punct de vedere funcțional-semantic, în două mari grupuri: melodii rituale de ascultare; melodii nerituale de ascultare.

Grupul *Melodiilor de ascultare rituale* include creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice. Din cadrul obiceiului nupțial evidențiem următoarele *Melodii de ascultare rituale*: *Cântecul ceremonial al miresei (De îmbrăcat mireasa, La îmbroboditul miresei, La legatul miresei, La jelea miresei, La datul mâinii miresei ș.a.)*; *Vivatul (La daruri)*; *De masă (Cântec de masă, Cucu, De ascultat la masă ș.a.)*; *De pahar (Pentru*

închinarea paharelor, Cântec de pahar, La închinarea paharului, De jucat paharul ș.a.); Marșul (Marș de nuntă, Moldova înfloritoare, Mărădeanca, Marș); De drum (De jucat pe drum, Sară bună); Când duce nașul acasă. Grupul Melodiilor de ascultare nerituate este reprezentat de melodii tradiționale de cântec și doină. Din punct de vedere structural, luând ca criteriu de bază elementul ritmic, distingem următoarele clase de melodii de ascultare: Melodii în caracter de dans; Marșuri; Melodii de tipul doinei și al derivatelor ei: de origine instrumentală sau vocală; Melodii de cântec propriu-zis.

Cuvinte-cheie: *cultura muzicală tradițională, repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.*

CU PRIVIRE LA CLASIFICAREA CÂNTECELOR DE LEAGĂN PROPRIU-ZISE

ELENA TONU,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Ideea legănatului și imaginea legănatului le întâlnim în textele diferitor creații folclorice, deoarece acest fenomen este legat într-un fel sau altul de viață și esența ei, de imaginea feminină etc. Astfel fenomenul și ideea legănatului sunt reflectate în textele unor astfel de creații folclorice cum ar fi: doină, colindul, cântecul propriu-zis, baladă, bocetul, descântecul, ceea ce este o dovadă a faptului că acesta (Cântecul de leagăn) este indispensabil existenței umane. Din punct de vedere muzical, la fel au fost menționate afinități cu alte genuri și specii, sub aspect intonațional și ritmic. Cercetătorii care au studiat alte categorii folclorice remarcă acest lucru.

În rezultat, sub aspectul conținutului poetic putem delimita texte caracteristice cântecului de leagăn, care conțin expresii, formule poetice specifice, și texte sau fragmente preluate din alte categorii

folclorice. Analizând particularitățile structurale muzicale, de asemenea evidențiem două categorii de cântece de leagăn: cântece de leagăn propriu-zise și cântece ca la leagăn, de regulă cu melodii împrumutate din alte categorii folclorice. Așadar, fiind parte componentă a unui sistem complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului muzical, cântecul de leagăn este un element integrant al acestui sistem, aflându-se într-o legătură subtilă, inter-relațională atât la nivelul conținutului literar, cât și al celui muzical.

Cuvinte-cheie: cântec de leagăn, legănat, clasificare, categorie folclorică, folclor.

CULEGĂTORI AI CÂNTECULUI POPULAR DIN TRANSNISTRIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

VASILE DRAGOI,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Pe valea Nistrului, cântecul propriu-zis reprezintă una dintre cele mai viabile specii ale genului liric ce s-a înscris în circuitul de valori etnofolclorice drept una dintre cele mai populare. Primii pași în valorificarea folclorului spațiului delimitat i-a făcut în sec. XIX încă Teodor Burada. Culegerea propriu-zisă a folclorului muzical în spațiul cercetat își are începuturile în prima jumătate a secolului XX, având, însă, un caracter spontan, fiind înregistrat de multe ori fără indicarea sursei, cu serioase carențe metodologice. Pe lângă o serie de cunoscuți folcloriști, muzicieni, etnografi, precum P. Chioru, C. Neniu, E. Lebedeva, V. Korcinski, D. Gherșfeld, G. Vexler, N. Ponomarenco, L. Gurov. N. Smochină, ș.a., în această activitate au fost incluși și profesori și studenți ai instituțiilor de învățământ superior din Transnistria. A existat și un avânt popular în culegerea cântecului popular, animat de cunoscuta personalitate, Pavel Chioru, redactor al ziarului *Plugarul Roșu*, unde înființase „ungherașul folclorului moldovenesc”. Cititorii ziarului se aflau în rolul de

informatori, promotorul acestui proces publicând ulterior și câteva culegeri de folclor valoroase.

Cuvinte-cheie: cântec propriu-zis, perioada interbelică, Transnistria, culegători de folclor.

CORONIȚA — SIMBOLUL PURIFICĂRII ȘI AL DEMNITĂȚII MIRESEI

PAVEL POPA,

cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe

Alegerea momentului semnificativ ca subiect al materialului respectiv este justificat de fascinația și importanța ritualului nupțial ca simbol al unirii iubirii dintre două persoane de sex opus — flăcău și fată mare, urmărind scopul de a trece de la stadiul **flăcău-fată**, la cel de **bărbat-nevastă**, constituiți într-o familie — căsătoriți. Acest rit numit „ritul de unire” ușurează apropierea tinerilor, marchează o noua etapă caracterizată de funcționalitatea multiplelor simboluri pline de semnificație, regăsite atât în verighete, în alăturarea mâinilor mirilor, în voal, rochie, buchet, prosop, băsmăluță ș.a., cât și în coronița miresei. Privită în ansamblu coronița miresei este unul dintre diversele simboluri ale tradițiilor etnofolclorice nupțiale, în care creatorul — popor încontinuu își reevaluează poziția în raport cu mediul mereu în schimbare și cu noile tipuri de conștiință în scopul valorificării și îmbogățirii tradiției cu noi funcții și semnificații.

Asemuit cu simbolul cornului, semnificația coroniței promovează concepția de „înălțare, putere, iluminare”. Fiind una dintre cele mai frumoase podoabe pentru cap, confecționată în formă de cerc, din flori, frunze, fructe etc., este considerată drept onoarea fetelor ce exprimă nivelul de valori morale ale miresei și care asigură în lumea satului, în primul rând, cultivarea și transmiterea valorilor

spirituale la nivel de familie și comunitate, fapte ce îi garantau respectul din partea societății.

Cuvinte-cheie: coroniță, rit de trecere, mireasă, simboluri vegetale, tradiții etnofolclorice nupțiale, formă circulară.

CULTURA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ — ENTITATE UNICĂ ÎN MULTITUDINEA DE CULTURI NAȚIONALE

ANA-MARIA PUIU,

doctor, lector universitar,

Universitatea *Spiru Haret*, Facultatea de Muzică, București, România

Cultura tradițională? Ca o viziune de ansamblu a necunosătorului, ea reprezintă viața de la țară, cu preocupările ei, însoțită de latura estetică dictată de bunul-simț nativ al fiecărui individ. În fapt, cultura tradițională este cartea de identitate a oricărui neam, națiune, indiferent de vechimea istorică a acestuia.

Fenomenul de etnogeneză al unui popor se referă la momentul nașterii acestui tip de emanație a înțelepciunii simple, populare, desăvârșite din punct de vedere creativ, ajungând să se dezvolte odată cu evoluția istorică, cronologică, a neamului său.

Elaborarea naturală a trăirilor, sentimentelor, acțiunilor, nu resimte nevoia înveșmântării acesteia cu elemente care nu aparțin comunității. Astfel, creatorul (comunitatea) a reușit să-și definească, să păstreze, să conserve și să transmită acest tip de creație, uneori în forma sa ideală, alteori cu mici denaturări, însă întotdeauna cu conștiința faptului că astfel își păstrează identitatea între culturile lumii, afișându-se în mod natural cu tot ceea ce are mai de preț: ritualuri, obiceiuri, cântec, joc, port popular și, nu în ultimul rând, spirit românesc.

Cuvinte-cheie: cultură, tradiție, etnogeneză, creator.

COLINDATUL ÎN SATUL ANADOL, RENI — ÎNTRE TRECUT ȘI PREZENT

NATALIA CERNEA,
muzicolog, Școala de Arte, Reni, Ucraina

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

Străvechiul obicei al colindatului este cunoscut pentru manifestările sale plene, de o frumusețe extraordinară, anume în satele din sudul Basarabiei, astăzi raionul Reni, regiunea Odesa. Autorii s-au axat pe investigațiile de teren în satul Anadol, în care obiceiul se află încă în viață manifestare, acolo activând și un ansamblu folcloric bărbătesc, ce are un repertoriu bogat de colinde. Autorii propun mai multe descifrări din repertoriul de colinde al satului, descrieri ale desfășurării obiceiului în trecut și în prezent, spicuite din interviurile realizate cu mai mulți informatori în vârstă din sat. De asemenea, sunt abordate aspecte diacronice comparative, este analizată structura muzicală a melodiilor, se arată importanța cunoașterii și promovării acestui obicei de o valoare artistică și culturală incontestabilă, în procesul de valorificare a patrimoniului național folcloric românesc din diaspora.

***Cuvinte-cheie:** obiceiul colindatului, colinda, patrimoniu național, diaspora românească.*

CREAȚIA COMPONISTICĂ — TRECUT ȘI PREZENT
КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО — ПРОШЛОЕ И
НАСТОЯЩЕЕ

**CAPRICCIO PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN DE BORIS
DUBOSARSCHI — O MOSTRĂ DE NEOFOLCLORISM ÎN
CREAȚIA COMPONISTICĂ AUTOHTONĂ**

SERGIU CÂRSTEA,

doctorand, Universitatea de Vest, Timișoara, România

VICTORIA MELNIC,

doctor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Primele miniaturi pentru trompetă și pian din repertoriul componistic autohton datează din perioada interbelică, însă fiind ne semnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare și a mijloacelor de expresie, astăzi ele prezintă doar o valoare documentară și nu mai figurează nici în repertoriul concertistic, nici în cel didactic.

Situația se schimbă începând cu anii '60 ai secolului trecut, când repertoriul trompetistic moldovenesc se îmbogățește cu mai multe miniaturi pentru trompetă, unele dintre ele fiind scrise pentru diferite concursuri de interpretare din Moldova. În această perioadă au fost compuse *Scherzino* de V. Zagorschi, *Studiul de concert* de A. Sochireanschi, *Oleandra* de V. Slivinschi, mai multe piese pentru trompetă semnează S. Lungul și V. Rotaru. Majoritatea acestor lucrări sunt inspirate din muzica folclorică, posibilitățile tehnice și de expresivitate ale trompetei fiind fructificate destul de plener, solicitând o largă gama de nuanțe și culori.

B. Dubosarschi este autorul unui mare număr de lucrări de diverse genuri. Printre cele mai reprezentative se numără: poemul

simfonic pentru orchestra simfonică, voce și țambal *În memoria lui Mihai Eminescu*, *Uvertura* pentru orchestră simfonică, ciclul *Patru piese* pentru orchestra de coarde, mai multe concerte pentru diferite instrumente și orchestră, patru cvartete de coarde, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde precum și alte lucrări pentru diverse componente camerale, numeroase piese pentru diferite instrumente și pian etc.

Din această ultimă categorie face parte și *Capriccio* pentru trompetă și pian (existând și varianta cu acompaniament de orchestră de cameră), scrisă de B. Dubosarschi în anul 1982. Piesa se deosebește de alte miniaturi pentru trompetă prin extinderea considerabilă a ambitusului, prin utilizarea poliritmiei, rămânând totuși în captivitatea tiparului tradițional “folcloric” al liniei melodice a instrumentului solistic. Dialogul dintre trompeta solistă și pian (sau orchestră) este foarte bine echilibrat, ceea ce vorbește despre autor ca despre un excelent orchestrator și un bun cunoscător al posibilităților instrumentului solistic. Lucrarea se remarcă prin originalitate care se datorează în mare parte materialului tematic inspirat din folclor, ceea ce o face deosebită de alte piese de acest gen.

Construcția monopartită a *Capriccio*-ului denotă elemente de *suită* sau *rapsodie*, în care autorul folosește limbajul componistic *neofolcloric*, caracteristic multor compozitori moldoveni din anii '80. Îmbinând cu măiestrie mai multe compartimente contrastante, compozitorul reușește pe de o parte să pună în valoare sonoritatea trompetei în tonalități diferite, iar pe alta, să imprime dinamism discursului muzical folosind elemente de polimetrie pe parcursul întregii lucrări. Materialul tematic este un melanj dintre muzica folclorică moldovenească și cea evreiască.

Cuvinte-cheie: *miniatură, trompetă, repertoriul trompetistic, trompetă și pian, capriccio, folclor, neofolclorism.*

**LUTTUOSO ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРА ТРАУРНОЙ МУЗЫКИ**

*LUTTUOSO DE VLADIMIR CIOLAC:
REALIZAREA GENULUI DE MUZICA FUNEBRĂ*

ГАЛИНА КОЧАРОВА,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Сообщение посвящено произведению В. Чолака в жанре траурной музыки, созданному под впечатлением ухода из жизни видного молдавского музыканта Е.М. Богдановского и посвященного его памяти. Жанр этот, как известно, вновь нашел свое воплощение в XX веке (П. Хиндемит, В. Лютославский) — возможно, потому, что он, несмотря на устоявшийся тип содержания, не налагал никаких канонических жанровых ограничений и, в отличие от траурного марша, не выполнял прагматических функций. Сегодня он воспринимается как один из наиболее аффектных жанров, нагруженных сильными субъективными эмоциями, близкими «этосу сострадания» (В. Холопова), он и тяготеет к медитативности, и призван привести к катартическому очищению души. Сохраняет он и некую ритуальную основу, ассоциируясь то с пассионом или плачем, то с траурным шествием, и в этом смысле в нем проступает связь и с мемориальными жанрами. Помимо этого, уже само посвящение памяти Учителя в какой-то мере мифологизирует образ, привнося в него некую смысловую символику, а самому жанру придает метафоричность, связав его с вечной темой Жизни и Смерти, конечности земного телесного существования и вознесения духа в бесконечность Вселенной. В свою очередь, это требует и обращения к определенным музыкальным символам, проливающим свет на глубинный

индивидуальный замысел сочинения, ведущего от трагизма к просветлению. Автор анализирует образную сторону этой камерно-оркестровой миниатюры, а также, опираясь на символику «маркеров трагического стиля» эпох прошлого (от Барокко до романтизма), представленных в контексте современной языковой лексики и свободной формы, делает вывод о неоромантической природе сочинения.

Ключевые слова: В. Чолак, Е. Богдановский, траурная музыка, медитативность, ритуализм, макроминимализм, поэтика, мифология, неоромантизм, однотерцовые тональности, «рахманиновская гармония», аудиовизуальная версия.

13 ИНВЕНЦИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. МАКОВЕЯ: ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В ОРГАНИЗАЦИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА

**13 INVENȚIUNI PENTRU PIAN DE I MACOVEI: TRADIȚII ȘI
INOVAȚII ÎN ORGANIZAREA CICLULUI POLIFONIC**

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

В данной статье анализируется цикл *13 инвенций для фортепиано* И. Маковея в плане продолжения баховских традиций и как произведение второй половины XX века, созданное в русле молдавского фольклоризма и испытывавшее на себе влияние бартоковского стиля. В нем выделяется широкий спектр полифонических приемов и их роль в композиции цикла.

Ключевые слова: композитор, И. Маковей, тематизм, лад, полифоническая фактура, канон, двойной контрапункт, фольклоризм, фольклорная модель, интертекстуальность, микроцикл, Бах, Барток.

PROBLEMELE PERIODIZĂRII ISTORICE A MUZICII PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

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

Muzica pentru pian din Republica Moldova reprezintă un complex amplu în sistemul istoric format. Create în diferite perioade istorice, lucrările pentru pian ale autorilor autohtoni reprezintă diferite direcții stilistice, tehnici de scriitură componistică, tipuri de orientare folclorică, precum și diversitatea facturii pianistice. Identificarea principalelor etape istorice în dezvoltarea muzicii pentru pian din Republica Moldova și caracteristica ei ne permit să înțelegem legitățile de dezvoltare a artei muzicale naționale.

Periodizarea istorică este determinată de factorii istorici obiectivi de caracter socio-politic și economic, precum și de momentele subiective legate de activitatea unor autori concreți. Pe baza lor, dezvoltarea muzicii pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova poate fi împărțită în trei etape: anii 1930–1950, 1960–1970, 1980 — până în prezent. Etapa inițială este legată de primele experimente ale lucrărilor pentru pian în diferite genuri, care vizează canoanele existente în lumea muzicii. A doua perioadă a fost marcată de creșterea activității componistice, apariția multor nume noi, crearea unui număr semnificativ de piese pentru pian, în care este lărgit domeniul de aplicare a mijloacelor de expresie, este îmbogățit limbajul muzical. O particularitate a perioadei a treia constă în reducerea activității componistice și în aprofundarea tendinței de individualizare a ideilor artistice, apariția mai multor tehnici moderne de compoziție.

Scopul acestui articol este de a dezvălui legitățile obiective ale dezvoltării istorice a creației pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova, de a identifica principalele tendințe în formarea

acesteia, de a caracteriza evoluția atitudinii compozitorilor autohtoni față de domeniul studiat al creației muzicale, precum și (într-o oarecare măsură) de a prognoza dezvoltarea ulterioară a ei.

Analiza periodizării istorice a muzicii pentru pian autohtone va permite de pe poziții contemporane de a aprecia valoarea artistică a lucrărilor pentru pian create de compozitorii din Republica Moldova, de a determina contribuția autorilor în dezvoltarea istorică a artei pianistice.

Cuvinte-cheie: învățământ muzical, repertoriu concertistic, miniaturi pianistice, stil componistic.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА №2 Г. МУСТИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА

**CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ NR.2 DE GH. MUSTEA —
EXPRESIE A NEOFOLCLORISMULUI MUZICAL**

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,
doctor, profesor universitar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Сочинённый в 1990 году, на волне обретения Республикой Молдовой независимости, данный концерт полностью замыкается на автохтонной тематике. Посвятив сочинение памяти великого румынского классика Джордже Энеску, Г. Муста следует его заветам, т.е. продолжает традицию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими, ярко представленную особенно в двух *Румынских рапсодиях* Дж. Энеску. И хотя указание на жанр рапсодии не фигурирует в названии *Концерта №2* Г. Муста, в нём скрестились, с одной стороны, принципы концертирования, характерные для классико-романтических концертов, и, с другой стороны, художественные принципы лэутарского

исполнительства, в числе которых распосидийность занимает важное место.

Идейный замысел концерта — благодарная любовь к родному краю, символом которой явилось высокопрофессиональное и красочное искусство народных музыкантов-лэутаров. Здесь представлена сложная и гармонично структурированная картина сельского мира, увиденная индивидуальным композиторским взглядом. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, отражающие динамизм и оптимизм мышления живущих здесь людей: хора-маре, сырба, виртуозные тарафные импровизации. Они сформировали интонационную базу Концерта, позволившую воплотить впечатляющую феерию традиционных сельских праздников, бытующих, кстати, до сегодняшнего дня. Любование аутентичными ценностями искусства и жизни своего народа, а также способы их воплощения позволяют провести параллель с такими сочинениями, сходными по типологии жанра, как *Карпатский концерт* украинского композитора М. Скорика или *Озорные частушки* Р. Щедрина. В основе драматургии одночастного *Концерта №2* лежит контрастное сопоставление разномасштабных разделов, следующих друг за другом по монтажному принципу. Несмотря на главенство традиции неофольклоризма, стилевые и жанровые особенности сочинения справедливо определить как смешанные, так как в нём ощутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к поставангардным техникам ограниченной алеаторики и сонорики.

Ключевые слова: концерт для оркестра, неофольклоризм, классико-романтические традиции, алеаторика, сонорика.

**CREAȚII SIMFONICE DIN PERIOADA 2010–2014:
COMENTARIILE DE AUTOR**

GHENADIE CIOBANU,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În lucrarea *Codul Enescu* pentru orchestră (2007) a fost probată în premieră o metodă inedită. Mi-am propus să audiez într-o perioadă relativ scurtă un număr mare de creații enesciene. Muzica ivită din imaginație, ulterior audițiilor mi s-a părut apropiată de intonația (și simțirea) enesciană. Au fost selectate din ideile notate câteva nuclee diferite ca stări psiho-emoționale, care au fost desfășurate ulterior în structuri formale. În textul muzical au fost inserate intonații (unități muzicale) din creații enesciene, plasate în diferite contexte modale, uneori transformate ritmic, timbral, temporal etc. Aceste unități au menirea celulelor Stem și sunt „altoite” celeilalte muzici (adică, muzicii compuse de subsemnatul) în aspect metamuzical.

În lucrarea *Briza latitudinilor sudice* pentru marimba și orchestră (2009), respectând în general dialectica genului academic de concert instrumental monopartit, am renunțat la tradiționala competiție de alternare „solist-orchestră” în favoarea personificării instrumentului solistic printr-un contrapunct simultan și constant cu orchestra. În acest mod, concertului i se imprimă calități ale unei piese de atmosferă. Ornamentele pânzei sonore sunt întretesute din muzici generate de arhetipurile modale și ritmice ale unor culturi tradiționale din emisfera sudică.

Suita *Riturile primăverii* (1. *Entrée*, 2. *Dans cu focuri pe zăpadă*) pentru orchestră (2010–2012) este concepută în tradiția postmodernă și realizează un quasi dialog cu lucrări ale compozitorilor Igor Stravinski, Bela Bartok, George Enescu. În acest sens se evidențiază particularitățile genurilor muzicii de popularitate

și muzicii de inspirație folclorică. Contextul postmodernist extinde aria de reprezentare până la aluziile ce se învecinează cu subcultura muzicală din arealul balcanic. Ritmul este cel care dezvoltă ideea ritualului ce străbate întreaga compoziție.

Cantata *Oda devenirii* pentru cor și orchestră simfonică (2013) este inspirată din poezia *Acolo* de Dumitru Matcovschi. Energia mișcării, a avântului, a libertății, a puterii capabile să înlăture totul ce îi stă în cale, exprimată în cele patru catrene ale poeziei, poate fi obținută, în concepția personală, din îmbinarea elementelor de expresie muzicală ale stilurilor *rock*, *rap*, *gospel* cu cele ce reprezintă arhetipuri muzicale folclorice și genuri ale muzicii populare, rămânând, totodată, într-un tipar clasic al genului de cantată.

Lucrarea simfonică *Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir* (2013) reprezintă un omagiu, o dedicație muzicală adusă ilustrului cărturar, compozitorului de vază, teoreticianului muzical și interpretului-virtuoz care a pătruns pe merit în istoria muzicii universale. În *Cântări orientale* sunt utilizate structuri modale și succesiuni ritmice, care pot fi găsite în muzica lui Cantemir și care au fost sistematizate de marele muzician în lucrările sale teoretice. Însă, utilizând aceste construcții ritmico-modale, aidoma pietrelor dintr-un castel vechi, eu îmi clădesc, metaforic vorbind, un edificiu muzical nou, care poate fi mai apropiat de percepția ascultătorului contemporan, de exemplu, prin evidențierea contrastelor, prin schimbările subite ale elementelor discursului muzical etc.

Ciclul *Après un Lecture* (2014) este conceput ca o lucrare vocal-sinfonică amplă, inspirată din texte ale poeților români. Una dintre ideile lucrării a constat în aflarea diferitelor ipostaze ale raporturilor dintre textul muzical și cel literar. În cadrul unei abordări culturologice, limbajele muzicale asociative din diferite epoci și culturi (reprezentând stiluri ale muzicii clasice precum și ale celei tradiționale), utilizate în textul muzical al primelor două poeme pe versuri de Emilian Galaicu-Păun (intitulate de subsemnatul *Poem*

post modern și Poem rap) din ciclul *Après un Lecture*, imprimă semnificații adiționale poeziei.

Cuvinte-cheie: *lucrare simfonică, vocal-sinfonică, ciclu, cantată, suită.*

**ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОГО
КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА**

*CARACTERUL POLISTILISTIC AL CREAȚIEI COMONISTICE
ACTUALE DIN REPUBLICA MOLDOVA*

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

доктор, профессор,

Академия музыки, театра, изобразительных искусств

Термин «полистилистика», предложенный в свое время А. Шнитке для обозначения современной стилистической техники сочинения — намеренного, целенаправленного использования композиторами различных стилевых компонентов в одном произведении, — переносится на уровень художественного творчества как одной из областей музыкальной культуры. (В культурологии в данном случае используется термин «полистилизм» — образа жизни, культурных потребностей и д.р. компонентов стиля, относящихся к бытию разных моделей культуры в одновременности, либо понятие «контрапункт стилей» как своеобразный стиль времени, по Д.С. Лихачеву). В специальной литературе обычно подчеркивается, что о полистилевом видении имеет смысл говорить тогда, когда сталкиваются разнородные (гетерогенные), далекие либо принципиально различные (гетероморфные) стилевые явления.

Типичная для конца XX – начала XXI вв. социокультурная ситуация эпохи постмодерна имеет в Республике Молдова свою специфику, обуславливаемую особенностями социально-культурного, этнического, экономического и пр. развития в целом, а также индивидуальными культурно-социальными приметами творческого профиля авторов (полученное образование, профессиональная реализация, возраст и т.д.).

Современная ситуация в области профессионального композиторского творчества в Республике Молдова характеризуется многообразием мировоззренческой основы – сосуществованием в едином временном и географическом пространстве различных художественных моделей, типов художественного мышления, творческих методов. Стилистический разброс является следствием этого совмещения несхожестей, нередко ощущаемых представителями композиторского сообщества как противоположности. Полюсами служат фольклоризм и постмодернизм.

Разные уровни фольклоризма как метода композиции: этнографический или адаптированный фольклоризм, обеспечивающий национальную характерность на уровне цельных конструкций — жанра, мелодии и т.д., — либо наиболее специфических элементов, — сохраняется в дидактической практике (В. Мамот) и в творчестве таких композиторов, как Т. Кирияк, Т. Згуряну, отчасти В. Бурля. «Тип творчески свободного фольклоризма» (Л. Иванова) как обращение к принципам фольклорного мышления при выражении собственной концепции наблюдается лишь в некоторых сочинениях Г. Чобану.

Одна из причин этой явной задержки в эволюционном развитии, при наличии всех необходимых условий для перехода на следующую ступень (система и уровень музыкального образования, музыкальная инфраструктура и т.д.), на наш

взгляд, кроется в консервативности общественных ценностей. В музыкальном творчестве это проявляется, прежде всего, в резонировании профессиональной композиции с такой формой традиционной культуры как эстрадный фольклор, востребованный молдавским обществом, а также в идеализировании атмосферы недавнего прошлого, что типично для представителей старшего поколения.

Ключевое слово для актуальной ситуации в области профессиональной музыкальной композиции в Республике Молдова — освоение.

Ключевые слова: полистилистика, композиторское творчество, фольклоризм, авангардные техники, постмодернизм, метод композиции.

**ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В
ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ ВИКТОРА ШЕРГОВА
ТЯЖИНСКАЯ ТЕТРАДЬ**

CÂNTECUL FOLCLORIC DIN REGIUNEA KEMEROVO ÎN CICLUL
PENTRU PIAN *CAIETUL TEAJINSKI* DE VICTOR ȘERGOV

ОЛЬГА СИНЕЛЬНИКОВА,

доктор, профессор,

Кемеровский государственный университет культуры и
искусств, Россия

Песенный фольклор Кемеровской области, как и всего Западносибирского региона, — это особое явление, представляющее собой вариант вторичной (производной) традиции. Его специфика обусловлена сложными историко-культурными процессами XX века, происходившими в России, интенсивной миграцией населения и межэтническими взаимодействиями. Традиции переселенцев, приспосабливаясь к

непростым природно-географическим и экономическим условиям региона, способствовали формированию достаточно пестрого этнокультурного пространства. В становлении и развитии фольклорной среды современного Кузбасса сказались особенности старожильского и новосельческого репертуаров, интенсивность разнолокальных контактов, воздействие корневых восточнославянских традиций, с одной стороны, и современных социокультурных условий — с другой. Народные песни Тяжинского района — яркий пример метатрадиционного фольклора Кемеровской области.

Виктор Владимирович Шергов — известный в Кузбассе и за его пределами композитор. В каталоге его опусов имеются произведения различных жанров — 4 симфонии, 2 оратории, рок-моноопера *Попытка оправдания*, камерно-инструментальная музыка, вокальные циклы, сочинения для хора и музыка к драматическим спектаклям. Выпускник Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки по классу композиции профессора Г.Н. Иванова (1970), В. Шергов много лет жил и работал в Кузбассе. После окончания консерватории он получил распределение в Прокопьевское музыкальное училище, где преподавал музыкально-теоретические дисциплины. В период с 1971 по 1978 гг. Шергов работал музыкальным руководителем Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола и писал музыку к спектаклям. 1984–2013 гг. жизни и творчества В. Шергова связаны с городом Кемерово.

Неудивительно, что, работая в Кемеровской области на протяжении долгого времени, В.В. Шергов интересовался местными фольклорными традициями. Записи народных песен, собранные в экспедициях по Тяжинскому району, он творчески преломил в своих инструментальных произведениях. В 1994 году им создана *Тяжинская тетрадь* (семь прелюдий для фортепиано) и сюита для оркестра народных инструментов

Тяжинские фрески. В фортепианном цикле *Тяжинская тетрадь* композитор мастерски соединяет фольклорный мелос и современный музыкальный язык, используя технические и композиционные приемы XX века. При этом Шергов ориентируется как на типологические свойства народно-песенных жанров, так и на местный интонационный колорит фольклора.

Ключевые слова: метатрадиция, песенный фольклор, Кемеровская область, Виктор Шергов, фортепианный цикл, техника композиции.

**ВАЛЬСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КОНСТАНТИНА ЗЛАТОВА:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, ТЕМАТИЗМА И
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

VALSURILE PENTRU PIAN DE CONSTANTIN ZLATOV:
CARACTERISTICA GENERALĂ ȘI PARTICULARITĂȚILE
LIMBAJULUI MUZICAL, ALE TEMTISMULUI ȘI ARHITECTONICII

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Композиторское творчество К. Златова (1892–1946) развертывалось в Бессарабии в 1920–1930-х гг. Оно включает симфонические произведения, фортепианные миниатюры, романсы и песни. Сочинения К. Златова не изданы, в настоящее время не исполняются, в музыковедческий обиход не введены. Значительное число их утеряно, часть хранится в личном архиве Л.А. Аксеновой. Изучение творчества К. Златова помогает полнее представить музыкальную жизнь Бессарабии соответствующего периода.

В наибольшей сохранности находятся фортепианные миниатюры, которые представлены циклом вальсов и несколькими этюдами. Они являются типичными примерами полупрофессионального композиторского творчества Бессарабии 1920–1930-х гг., характеризующего уровень музыкального развития, художественные вкусы и потребности определенной части местной интеллигенции. Фортепианные вальсы К. Златова опираются на историческую «память» жанра, сформированную популярными вальсами Ф. Шопена, И. Брамса, И. Штрауса, и «тиражируют» отдельные элементы их содержания и формы.

По музыкальному языку вальсы К. Златова просты и не содержат ярких художественных открытий. Большинство вальсов — образцы светлой лирики, нередко с сентиментальным оттенком. Средства музыкальной выразительности однотипны: интонационный профиль тематического материала ориентирован на вариантное преобразование устойчивых мелодических формул, среди которых основное место занимают интонации опевания и гаммообразного движения; круг тональностей ограничен; развитие лимитировано сферой тональностей первой степени родства; внутрिलाдовое строение сужено до главных трезвучий, фактура однообразна. В формообразовании преобладает периодичность квадратных построений, последовательное использование которой приводит к господству принципа сопоставления тематически самостоятельных разделов с экспозиционным типом изложения.

Ключевые слова: *Константин Златов, фортепианная миниатюра, вальс, музыкальный язык, устойчивая мелодическая интонация, гармония, музыкальная форма, фактура.*

ELEMENTE FOLCLORICE ÎN LIMBAJUL MUZICAL AL LUCRĂRILOR PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

INNA HATIPOVA,

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Muzica pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova ocupă un loc important în cultura muzicală a țării. Caracterul universal al pianului ca instrument, determină rolul conducător pe care îl are în sistemul de educație muzicală, în creația componistică și în practica concertistică.

Specificul pieselor pentru pian ale autorilor din Republica Moldova se caracterizează prin prezența componentei stilistice naționale, care se manifestă în adresarea la creația muzicală populară. O trăsătură distinctivă importantă a majorității lucrărilor pentru pian ale compozitorilor autohtoni este sprijinul pe genurile folclorului moldovenesc, precum și utilizarea elementelor modal-intonationale și ritmice ale limbajului muzical al artei populare. Dintre genurile folclorice și principiile genuistice de constituire a formei, utilizate de compozitorii autohtoni, rolul principal aparține doinei și diferitor tipuri ale dansurilor populare moldovenești.

Manifestarea componentei naționale folclorice în lucrările pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova se realizează în mod diferit. În anumite cazuri, autorii recurg la *citarea* melodiilor populare; uneori la *imitarea* tipurilor genuistice folclorice, în ultimul timp cel mai des se folosește *asimilarea* unor elemente folclorice în limbajul muzical al compozitorilor. La citare au recurs autori, precum Șt. Neaga, V. Rotaru. Imitarea este caracteristică lui S. Lobel, Gh. Neaga, V. Zagorschi. Asimilarea se sesizează clar în lucrările compozitorilor contemporani — Gh. Ciobanu, V. Burlea, S. Pislari.

Scopul acestui articol este de a dezvălui diferite forme de exprimare a caracterului național în creația pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova, identificarea principalelor tendințe în dezvoltarea lor, caracteristica evoluției atitudinilor compozitorilor autohtoni față de baza folclorică a materialului muzical.

Examinarea și analiza elementelor folclorice în limbajul muzical al opusurilor pentru pian va determina specificul național al muzicii pentru pian create de compozitorii Republicii Moldova, originalitatea ei artistică.

***Cuvinte-cheie:** creații pentru pian, compozitori din Republica Moldova, interpretare pianistică, folclorul muzical moldovenesc, genuri de dans ale folclorului moldovenesc.*

CITATUL FOLCLORIC ÎN CREAȚIILE COMPOZITORILOR ROMÂNI DIN SECOLUL AL XIX-LEA

AUREL MURARU,

doctor, lector universitar,

Facultatea de Arte, Universitatea *Spiru Haret*, București, România

Este unanim recunoscut faptul că muzicii culte românești, spre deosebire de muzica țărilor occidentale, aproape că i-au lipsit unele etape de dezvoltare (Renașterea, Barocul și Clasicismul). În acest fel, apariția școlii naționale de compoziție a reprezentat o adevărată cotitură, ce a condus la realizarea unui salt de la modal la tonal și de la monodic la armonic. Liantul dintre cele două etape a fost reprezentat de folclorul muzical, element ce s-a regăsit aproape fără excepție în creațiile tuturor compozitorilor de muzică corală a acelei perioade. În creațiile lui A. Flechtenmacher, C. Mikuli, E. Wachmann și alții, melodia populară era însoțită de un acompaniament pentru pian, realizat după regulile armoniei tonal-funcționale. Pentru a respecta principiile armoniei clasice, deseori se operau modificări la nivelul liniei melodice, fiind considerate mult prea desuete și exotice

tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii de proveniență folclorică.

Cuvinte-cheie: folclor, monodie, armonie, compozitori români din secolul XIX.

TRATĂRI POLIFONICE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA

NATALIA CHICIUC,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Muzica instrumentală de cameră semnată de compozitorul Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Cu atât mai mult cu cât, din perspectiva artei componistice, autorul a tins în cadrul acesteia către o excelare în cazul fiecărui element de expresivitate muzicală. Drept dovezi în acest sens pot fi considerate lucrările sale instrumentale de cameră, printre care se numără sonatele, suitele pentru diferite componente instrumentale, opusurile dedicate ansamblurilor instrumentale, și nu în ultimul rând, șirul impresionant de miniaturi instrumentale. Revenind la mijloacele de expresivitate muzicală, este necesar a se sublinia faptul că în muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga se evidențiază, în fiecare lucrare în diferită măsură, o tratare polifonică care poate fi considerată tipic neaghiană. Articolul de față are menirea de a prezenta unele principii și tehnici utilizate de compozitor într-o manieră proprie în câteva creații ale sale oferite drept exemple.

Cuvinte-cheie: principii și tehnici polifonice, tratare polifonică, creație instrumentală de cameră.

**TEODOR ZGUREANU — EXPLORATOR
AL FOLCLORULUI ROMÂNESC**

LUMINIȚA GUȚANU STOIAN,
doctor, lector universitar, Facultatea de Arte,
Universitatea *Spiru Haret*, București, România

Teodor Zgureanu a explorat din plin fondul folcloric. Compozitorul se prezintă pe firmamentul genului liric basarabean cu o singură creație — opera *Decebal* (1998). Întreaga creație a lui Teodor Zgureanu stă sub semnul folclorului românesc, ca și sub acela al unificării conceptuale dintre tradiție și inovație. Creația sa emană o concepție și o tehnică înzestrate cu virtutea de a face din elemente ale melosului străbun o voce de rezonanță universală. Teodor Zgureanu abordează conștient modalismul, conferindu-i o valoare autonomă, considerându-l un principiu-cheie în conștientizarea valorii autentice a folclorului românesc.

Cuvinte-cheie: folclor românesc, modalism, Teodor Zgureanu.

**FUZIUNEA MODALISMULUI FOLCLORULUI GRECESC CU
SCRIITURA CONTEMPORANĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI
GREC ATHANASIOS TRIKOUPIIS**

STELA GUȚANU,
doctor, profesor,
High Greek School, București, România

Exigențele gândirii componistice a compozitorului grec Athanasios Trikoupiis găsesc perfect compatibilă fuziunea dintre încărcătura artistică a stilului și scriiturii contemporane cu structura modală a melosului popular grecesc. Ca modalitate de potențare a caracterului melosului popular compozitorul utilizează poliritmia și armonia modală. Modalul și poliritmia se integrează în ansamblul

unei gândiri riguroase, în care se profilează pe prim plan mijloacele contrapunctice și armoniile scriiturii contemporane. Leitmotivele cântecului popular grecesc utilizate de către compozitor sunt îmbrăcate în straie noi contemporane, conform sensibilității creative a dansului, căpătând o nouă strălucire demna de a fi studiată și analizată.

Cuvinte-cheie: folclor grecesc, modalism, Athanasios Trikoupis.

ASIMILAREA ESTETICII ȘI STILISTICII JAZZULUI ÎN TRIOUL PENTRU CLARINET, CORN ȘI PIAN DE O. NEGRUȚA

VICTORIA TCACENCO,

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

IRINA PLEȘCAN,

doctorandă, lector, Institutul de Arte, Tiraspol

Articolul de față este dedicat *Trio-ului pentru clarinet, corn și pian* semnat de O. Negruța în 1993. Scopul autoarelor constă în fundamentarea trăsăturilor specifice ale gândirii jazzistice reflectate în opusul vizat al lui O. Negruța în baza studierii particularităților stilului, genului și limbajului muzical. A fost subliniată asimilarea trăsăturilor caracteristice ale facturii jazzului universal și național din anii '50 ai secolului trecut. Autoarele s-au referit la specificul modal și armonic al limbajului muzical aflat sub influența jazzului tradițional și modern, la trăsăturile caracteristice acestuia, cum ar fi structura terțară a verticalei, acordurile multisonore (sept-, non- undecim- acorduri), imitarea blues notes la nivel modal, evidențiind totodată caracterul improvizatoric și „simțul” swingului tipic pentru estetica jazzului.

Cuvinte-cheie: trio cu pian, O. Negruța, swing, improvizație, jazz, armonia jazz, blues.

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОЧИНЕНИЯ *SCHERZO SARCASTICO* ДЛЯ ТРУБЫ СОЛО
ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА**

**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE
CREAȚIEI *SCHERZO SARCASTICO* PENTRU TROMPETĂ SOLO DE
VLADIMIR BELEAEV**

ВИКТОРИЯ МАМАЛЫГА,
докторант, Академия музыки, театра и изобразительных
искусств

Scherzo sarcastico для трубы соло (1995) В. Беляева относится к числу показательных сочинений композитора, в котором проявляются черты его стиля. Пьеса посвящена талантливому трубачу С. Кырсте, который побудил автора к ее сочинению, повлиял на выбор средств музыкальной выразительности и явился первым исполнителем. *Scherzo sarcastico* представляет интерес с точки зрения использования технических возможностей и виртуозной трактовки инструмента. Особенностью миниатюры является сочетание скерцозности в образном строе с комбинаторикой в композиционном структурировании, подчиненном логике неожиданностей и несоответствий. В произведении важную роль играет контрастное сопоставление мелодико-интонационных оборотов, метроритмических элементов, темповых значений, тончайшая «игра» мелодико-синтаксических структур, штриховых приемов, громкостно-динамических оттенков, что приводит к возникновению *quasi*-импровизационных эффектов, к рождению индивидуализированной структуры.

Scherzo sarcastico написано в сложной двухчастной форме ($A - B$). Первая часть, в свою очередь, строится как простая трехчастная композиция контрастного типа (a, b, c), где раздел a

(*Allegro*) носит характер оживленного энергичного движения, пасторальный раздел *b* (*Lento*) примечателен использованием *sourdino welveton*, а в заключительном разделе *c* создается атмосфера фантастичности и красочности. Вторая часть сочинения, тоже простая трехчастная по форме (*a, b, a1*), отличается прозрачной фактурой, лаконичностью и *quasi*-импровизационностью развертывания. Здесь мелодия обильно снабжена акцентами, использованием приемов *frullato* и *vibrato*, постоянным внедрением пауз. Завершается пьеса энергичным выдохом в мундштук.

Ключевые слова: Владимир Беляев, миниатюра, труба, музыкальный язык, форма, жанр, стиль, комбинаторика.

CREAȚIA *PRIVIND SPRE ÎNĂLȚIMI* PENTRU ORCHESTRA SIMFONICĂ, OMAGIU LUI CAROL SCHMIDT: ABORDĂRI DE AUTOR

ANASTASIA LAZARENCU,

lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Privind spre înălțimi este o lucrare pentru orchestră simfonică scrisă în 2014 și dedicată lui Carol Schmidt, care a fost primar al Chișinăului între anii 1877–1903, considerat drept cel mai bun primar pe care l-a avut acest oraș vreodată. Denumirea compoziției muzicale poate fi explicată prin mai multe argumente.

1. Este dedicată unei personalități trecute în neființă, deci muzica e ca o privire spre înălțimi, spre ceruri;

2. Conținutul muzicii tinde să reflecte procesul de modernizare a orașului, desfășurat pe timpul lui Carol Schmidt. Creșterea nivelului de trai al actualei capitale a Republicii Moldova a fost înfăptuită „privind spre înălțimi”, spre un standard de viață mai bun, spre un model urbanistic de înaltă calitate, și a fost realizată prin

ascensiune (ridicarea deopotrivă a orașului, dar și a nivelului de viață al chișinăuienilor, înălțarea spirituală prin dezvoltarea artelor);

3. Însuși materialul muzical are o permanentă tendință spre ascensiune, de parcă „privește spre înălțimi, și încearcă să ajungă la ele”.

Cuvinte-cheie: orchestra simfonică, Carol Schmidt, Chișinău, înălțimi, ascensiune.

CREAȚIILE PENTRU CLARINET ȘI ACOMPANIAMENT ÎN REPERTORIUL COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA

SERGHEI MUȘAT,

lector, AMTAP, doctorand la

Universitatea de Arte *G. Enescu*, Iași, România

NATALIA CHICIUC,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Reprezentant al generației de compozitori basarabeni născuți în perioada interbelică, Oleg Negruța a reușit, încă de la începuturile carierei sale, să realizeze, printr-o evoluție rectilinie, o seamă de lucrări. Repertoriul său componistic pentru instrumentele solistice cu acompaniament, dintre care se evidențiază, bineînțeles, opusurile dedicate clarinetului, este unul important pentru arta muzicală autohtonă. Într-un vast areal de genuri, acesta confirmă atașamentul constant al compozitorului la ideea școlii profesioniste basarabene. Lucrări elocvente, în acest sens, pot fi considerate trei piese pentru clarinet și pian: *Improvizație*, *Fantezie pe o temă de Paganini* și *Elegie*. Or, articolul de față are menirea de a desfășura într-un mod analitic unele aspecte specifice limbajului negruțian, iar, mai mult, de a sublinia măiestria autorului de a îmbina unele elemente folclorice cu altele specifice jazz-ului, ambele tratate corespunzător muzicii academice.

Cuvinte-cheie: clarinet, acompaniament, repertoriu, improvizație, temă cu variațiuni, elegie.

**ТРАКТОВКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В
КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

TRATAREA GENULUI DE CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ
ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA LA
CONFLUENȚA SECOLELOR XX–XXI

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

и. о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

На рубеже XX–XXI вв. интерес к фортепианному концерту у композиторов Республики Молдова уменьшается: созданы лишь два опуса Г. Чобану (1984 г., 1988 г.), концерт-поэма *Памяти А. Бабаджаняна* В. Симонова (1990), концерты А. Короид (1991), Л. Штирбу (1992), З. Ткач (2002) и В. Чолака (2013). Они демонстрируют тенденции, типичные для музыкальной культуры Молдовы данного периода. Одна из них — тесная связь между композиторским творчеством и исполнительством: ведущие пианисты стимулируют творческие поиски композиторов, обогащающих концертный и педагогический репертуар. Другая обусловлена индивидуализацией творческих замыслов, ведущей к размыванию границ жанрового канона фортепианного концерта, возникновению смешанных жанровых форм. Стремление к уникальности приводит к новациям композиционных структур: они одночастны, но эта одночастность разного рода. Показательным моментом становится трактовка сольной фортепианной каденции.

Новации в оркестровке проявляются в усилении роли ударных и в наделении сольной функцией отдельных инструментов и оркестровых групп. Фортепианные концерты Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач показательны вниманием к деталям нотного текста, выведением на первый план отдельных интонационно-тематических элементов, ячеек, звеньев, что позволяет говорить о признаках микротематизма. Названные концерты сходны трактовкой фортепианной фактуры. Композиторы используют привычные виды гомофонно-гармонической, полифонической, гетерофонной фактуры в их различных сочетаниях, совмещая общепринятые разновидности фортепианного склада с новыми средствами музыкального языка. Концерты для фортепиано с оркестром данного периода свидетельствуют о плодотворности сотрудничества молдавских авторов с пианистами-исполнителями и демонстрируют высокий уровень развития национальной композиторской и исполнительской традиций.

***Ключевые слова:** концерт для фортепиано с оркестром, концерт поэтного типа, каденция, фортепианная фактура, музыкальная форма, тематизм, оркестровка.*

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КАК ОСНОВА СТИЛИСТИКИ
ФАНТАЗИИ *БРЫУЛ М. АМИХАЛАКИОАЕ* ДЛЯ ДВУХ
ФОРТЕПИАНО В. БУРЛИ**

ELEMENTELE FOLCLORICE CA FUNDAMENT STILISTIC ÎN
FANTEZIA *BRĂUL DE M. AMIHALACHIOAIE* PENTRU DOUĂ PIANE
DE V. BURLEA

MARINA MAMALÎGA,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных
искусств

Фантазия *Брыул М. Амихалакиоае* В. Бурли для двух фортепиано — аранжировка темы, заимствованной из музыки аккордеониста и дирижера М. Амихалакиоае. Специфику произведения определяет жанровое решение: на композиционном уровне сочетаются черты монументализированной миниатюры и фантазии, на синтаксическом уровне доминирует жанровость молдавского народного танца.

Об определенном типе молдавского танца (*бэтуда* — *хора*) свидетельствует ритмическая организация: господство синкопированных ритмических фигур. В музыке имитируется также свойственное народному танцу характерное притопывание. О фольклорной почвенности свидетельствует и фактура, поскольку два рояля имитируют звучание цимбал. Пьеса написана в вариационной форме из шести разделов: $a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4 + a_5 + a_6$, структура которых приблизительно одинакова: движение мелкими длительностями — у первого рояля, аккомпанемент в низком регистре — у второго.

Во взаимодействии двух роялей можно выделить три типа соотношений:

а) оба инструмента звучат в унисон, но в различных октавных диапазонах;

б) одновременное звучание инструментов в терцию или в дециму;

в) второй рояль имитирует отдельные мотивы первого.

К концу произведения прослеживается общая тенденция к усложнению фактуры: учащается движение в виде различных фигураций, ориентированных на сходство звучания фортепиано с цимбалами. Таким образом, наиболее важными моментами фольклорной основы произведения являются: свободная трактовка вариационной формы; преобладание импровизационного начала, идущее от жанра *фантазии*; опора на жанровую специфику молдавского народного танца; колористическая трактовка тембра двух роялей, приближенного к звучанию цимбал.

Ключевые слова: Влад Бурля, произведение для двух фортепиано, фантазия, миниатюра, вариация, импровизация, молдавский фольклор, брыул, фортепианная фактура.

REACTUALIZAREA MUZICII CATOLICE ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ AUTOHTONĂ: LAUDATE DOMINUM DE VLADIMIR CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

doctorandă, lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În a doua jumătate a secolului XX se evidențiază tendința de reînviere a genurilor ce aparțin muzicii religioase. O abordare mai amplă se distinge în special în cultura muzicală universală de după cel de-al doilea Război Mondial, când tematica pacifistă sau viața și moartea primesc o desfășurare largă în creația compozitorilor din diferite țări. Revenirea la valorile moral-spirituale continuă deja la un nivel mai înalt după destrămarea Uniunii Sovietice și căderea regimului ateist. Astfel, în majoritatea țărilor unde a predominat comunismul se conturează o tendință de reactualizare a muzicii

religioase. Acest fapt s-a manifestat și în cadrul culturii muzicale din Republica Moldova. Unul dintre compozitorii ce au abordat pe larg în creația sa genurile muzicii catolice este V. Ciolac. Pe lângă *Missă, Requiem, Miserere, Stabat Mater, Magnificat, Ave Maria, Salve Regina*, în aceeași zonă se include și lucrarea *Laudate Dominum*. Toate creațiile nominalizate, deși fac parte din perimetrul cultului catolic, totuși se atribuie ramurii muzicii de concert.

Laudate Dominum pentru cor mixt și orgă, compusă de Vladimir Ciolac în anul 2005 a fost analizată din punctul de vedere al formei, genului, după cum și al particularităților stilistice. Textul, în baza căruia este compusă lucrarea, face parte din Biblie (Cartea psalmilor), — psalmul 116 (117). V. Ciolac expune textul într-o formă versificată, dat fiind faptul că *Laudate Dominum* constituie o parte a Slujbei de seară din cultul catolic — *Vespers*.

În istoria muzicii sunt cunoscute exemple de abordare a textului nominalizat, însă una dintre lucrările cele mai cunoscute care-și păstrează popularitatea până în zilele noastre este *Laudate Dominum* din *Vesperae solennes de Dominica* de Wolfgang Amadeus Mozart. Renumita lucrare mozartiană reprezintă o compoziție muzicală ce se axează pe structura tipică a Vecerniei catolice de tip vechi aplicată în uz după decretul Conciliului de la Trento (Concilium Tridentinum).

În lucrarea sa *Laudate Dominum*, V. Ciolac recurge la aceeași metodă de extindere a textului pe care am întâlnit-o și în alte creații vocal-instrumentale ale autorului, adică repetarea versurilor. Ca urmare, grație versurilor ce se repetă, structura textului versificat devine mai amplă și conturează secțiuni care se încadrează în șase compartimente numerotate în partitură cu cifre, ce pot fi tratate ca strofe, dimensiunile cărora nu sunt egale. Este cert faptul că anume textul dictează arhitectura întregii creații ce conturează forma strofică. Semantica figurativă a lucrării reliefează un tablou solemn ce relevă lauda adusă Domnului, speranța în mila și bunătatea Lui.

Faptul utilizării orgii, care este unicul instrument din cadrul partiturii, îndeplinind rolul de acompaniament, mărturisește în favoarea adresării autorului la elementele specifice ale cultului catolic. Deși V. Ciolac face o tentativă de a folosi cele mai semnificative caracteristici ce țin de tradițiile muzicii religioase, materialul muzical demonstrează apartenența la genul muzicii de concert și nu presupune interpretarea în cadrul serviciului divin.

Cuvinte-cheie: psalm, muzica catolică, textul canonic, muzica corală, forma muzicală.

REPERTORIUL ORTODOX TRADIȚIONAL MUZICAL-LITURGIC REFLECTAT ÎN CICLUL *LITURGHIA SFÂNTULUI IOAN GURĂ- DE-AUR* LA 3 VOCI DE MIHAIL BEREZOVSKI

HRISTINA BARBANOI,

doctorandă, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articolul de față, se analizează repertoriul ortodox tradițional muzical-liturgic reflectat în ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur pentru cor feminin la 3 voci sau cor de copii* de Mihail Berezovski, care este primul ciclu de muzică religioasă bisericească semnat de compozitorul basarabean. Toate creațiile din acest ciclu sunt în limba rusă, întrucât au fost concepute în baza melodiilor bisericii ortodoxe ruse. În ele se face simțită legătura compozitorului cu Instituțiile muzicale rusești, fiind un ciclu compus în tinerețe, ca rezultat al studiilor. Merită a fi menționat faptul că acest ciclu a fost editat la Moscova, la editura lui P. Jurghensohn cu permisiunea Comitetului de cenzură bisericească din St. Petersburg din 15 decembrie 1900. Prima ediție a acestui ciclu nu se prea găsește în bibliotecile instituțiilor muzicale publice și ale celor specializate din Republica Moldova, existând doar câteva exemplare ale acestei Liturghii în bibliotecile personale ale familiilor de preoți și în

colecțiile de note ale dirijorilor de cor din bisericile noastre. Acest ciclu a fost reeditat mai târziu, în anul 1996, de către editura *Живоносный источник*. În prezent, circulă un exemplar și mai recent al acestei Liturghii, fiind retipărită în anul 2005 la Moscova de către aceeași editură *Живоносный источник* care a realizat și prima reeditare. Comparând ediția din anul 2005 cu cea originală, din 1900, autoarea a depistat următoarele: în ediția din anul 2005 au fost omise unele informații pe care le găsim în partitura editată de Jurghensohn. Și anume: în partitura originală este indicat, pe lângă izvorul melodiilor, și vocea căreia i-a fost încredințată melodia, iar în unele cazuri chiar și tonalitatea.

Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci cuprinde atât creații originale, cât și armonizări ale melodiilor tradiționale religioase, menționate în acest ciclu ca melodii din psaltichie, precum și aranjamente ale creațiilor altor compozitori. M. Berezovschi ne oferă informații privind sursa melodiilor tradiționale religioase, fiind vorba despre Obihodul rusesc ediția din anul 1892, precum și numărul de pagină la care se află aceste surse în Obihod. Mihail Berezovschi armonizează diferite variante locale de melodii: Curtea Imperială, Iaroslavi, Feofanov, de Simonov Veche, Chișinău, precum și două dintre cele trei forme majore ale cântării “znamenî” a bisericii ortodoxe ruse — kieveană și cea grecească.

Compozitorul basarabean Mihail Berezovschi a întocmit acest ciclu fiind destinat unui colectiv coral cu posibilități mai limitate, de doar 3 voci, ceea ce face ca ciclul analizat să fie unul destul de accesibil, întrucât componența colectivului coral pentru care a fost conceput nu este una foarte complexă. Datorită acestui fapt, ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* a lui Mihail Berezovschi corespunde necesităților actuale ale colectivelor din parohiile mai mici.

Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci are un volum destul de redus, de 39 de pagini în cazul ediției din 2005, și doar 32

de pagini în ediția P. Jurghensohn din 1900, cuprinzând doar cele mai elementare creații muzicale ce sunt interpretate în cadrul Liturghiei.

În procesul de analiză a ciclului, autoarea a depistat mai multe creații pe care compozitorul le-a retratat ulterior în ciclul său mai amplu *Imnele Sfintei Liturghii* (1922) editat în limba română, printre care: *Prochimenenele duminicale*, *Aliluia*, *Răspunsurile Mari — Mila Păcii* după melodia *Iaroslav*l aranjată de Lvov, *Cuvine-se cu adevărat “Arhieresc”*, precum și chinonicul *Lăudați pe Domnul*. Prin analiza comparată, autoarea a apreciat care sunt schimbările ce survin în partiturile creațiilor retratate de compozitor în ulteriorul său ciclu — *Imnele Sfintei Liturghii*.

În rezultatul celor relatate în articol, autoarea reliefează meritele compozitorului basarabean, printre care: aportul său incontestabil la continuarea tradiției de cântare religioasă, precum și la îmbogățirea artei corale autohtone prin creații originale, în conformitate cu genurile canonice ale muzicii bisericești, având drept rezultat dezvoltarea artei corale autohtone în general, compozitorul pledând pentru melodiile cele mai simple și accesibile, propunând o variantă corală omogenă pentru colectivele eparhiale, ceea ce i-a asigurat acestui ciclu o arie largă de răspândire în spațiul ortodox.

Cuvinte-cheie: *muzică religioasă, Mihail Berezovschi, Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur, cântarea bisericească, melodia bisericească.*

**ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ БОЛГАРСКОЙ НАРОДНОЙ
МЕЛОДИИ *КИНИСАЛО МОМЕ*
В МИНИАТЮРАХ ДОБРИ ХРИСТОВА**

PRELUCRĂRILE CORALE ALE MELODIEI POPULARE BULGARE
KINISALO MOME ÎN MINIATURILE LUI DOBRI HRISTOV

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,
старший преподаватель,
Госуниверситет им. Г. Цамблака, Тараклия

Хоровая песня *Пойдем, девушка (Кинисало моме)* принадлежит к наиболее ранним успешным опытам болгарского композитора Добри Христова в области обработок фольклорных мелодий. Опробовав некоторые возможности работы с национальным музыкальным фольклором в хоровых венках-сюитах («китках»), он значительно повышает уровень своего композиторского мастерства в четырех народных песнях для мужского хора: *Дафино, вино цървено (Дафино, красное вино)*, *Кинисало моме, Вила се ѝ гора (Гнулся лес)*, *Ганината майка (Ганина мать)*, — которые датируются 1908 годом. Хоровая миниатюра *Кинисало моме*, как и другие обработки этого периода, опирается на болгарскую народную песенно-танцевальную мелодию в неравнодольном размере, выполнена в куплетно-вариационной форме, отличается четырехголосной фактурой преимущественно гармонического строения, сочетающейся с контрастной полифонией либо диафонией в разных парах голосов.

В работе сравниваются фольклорный образец, нотированный Д. Христовым и положенный в основу его хора, авторская обработка в прижизненном издании, чтобы оценить мастерство композитора, а также вариант обработки из современного издания его работ в сборнике *Д. Христов*.

Избранные хоровые песни. В песне *Кинисало моме* исследователь сталкивается с выбором различных размеров автором обработки (7/16) и редактором хорового сборника (7/8). Различие заключается в выборе единицы пульсации — шестнадцатой или восьмой, причем композитор не только оставил описание таких метроритмических структур (например, в работе *Македонские болгарские народные песни*), но и изложил интересные аргументы в пользу выбора именно шестнадцатой длительности. Однако отличия этих двух хоровых миниатюр не ограничиваются метроритмом. Фактически это два различных хора с самостоятельной композицией на основе фольклорной мелодии.

Первая из них, включенная с подзаголовком «шипское» в приложение к фольклорному сборнику Д. Христова *66 народных песен македонских болгар* (1931), более сложна по своему строению, содержит контраст. В этой обработке Д. Христов прибегает к минорно–мажорному сопоставлению двух вариантов: обновленного в гармоническом отношении и измененного в мелодическом. В тональном отношении этот хор *Кинисало моме* более богат, чем остальные упомянутые песни.

Вторая хоровая миниатюра *Кинисало моме* из сборника *Избранные хоровые песни* Д. Христова является хоровой обработкой фольклорного образца №30 из македонского собрания. В ней композитор существенно не отдаляется от первоисточника, придерживается его строения. Хор отличается более скромными масштабами, представляя собой гармонизацию для мужского состава первого куплета оригинальной, неварьированной мелодии и полифоническую обработку ее второго куплета. Из других особенностей песни следует отметить интересное пересечение размера 7/8 с метроритмической формулой 2+2+3, которая в своей основе трехдольна (две быстрых доли и одна протянутая), и 6-слового стиха

(трехдольного) поэтического текста, которые охватываются симметричным неквадратным периодом из $3+3=6$ тактов.

Ключевые слова: болгарская народная мелодия, хоровая обработка, мужской хор, неравнодольный размер.

ПОЭМА-КАНТАТА *BUNĂ DIMINEAȚA!* В. ПОЛЯКОВА КАК ОБРАЗЕЦ СМЕШАННОГО ЖАНРА

CANTATA-POEM *BUNĂ DIMINEAȚA!* DE V. POLEACOV —
O MOSTRĂ A GENULUI MIXT

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,
лектор, кафедра музыкального воспитания,
Университет им. Т.Г. Шевченко, Тирасполь

Среди хоровых сочинений крупной формы В. Полякова выделяются: театрализованная оратория *Песня зари* (сл. Е. Бауха, 1964) для хора, солистов, балета и симфонического оркестра; кантата *Ода партии* (сл. К. Семеновского, 1962) для хора, чтеца и симфонического оркестра; поэма-кантата для смешанного хора и ансамбля 14 инструментов *С добрым утром! (Bună dimineața!)* на слова Э. Лотяну, (1963). Одночастная поэма-кантата *С добрым утром!* представляет собой музыкальное прочтение романтической поэмы Э. Лотяну (перевод на русский язык выполнен К. Семеновским), богатой поэтическими образами. Несмотря на то, что в поэтическом тексте ключевым словом и образом является *солнце (soare)*, сочинение все же не относится к жанру пейзажных зарисовок, воспевающих природу; нет здесь и прославления силы стихий. В тексте поэтически воплощены образы трудового утра, которые в поэтическом обобщении достигают больших высот в передаче силы эпохальных свершений, силы духа, подвига во имя мира и т.п.

В сравнительно небольшом по объему сочинении композитор многократно меняет темповые обозначения, добиваясь музыкальной детализации и разнообразия характеров через смену темпов с неизменным метрономным уточнением: *Moderato* (96) — *Sostenuto* (76) — *Moderato* (96–88–100) — *Allegro* (132–138) — *Allegretto* (116) — *Animato* (120) — *Andante* (69) — *Maestoso* (84) — *Moderato* (96). Частая смена темповых обозначений, несомненно, отражает стремление композитора передать выразительность музыкально-поэтической основы. Возможно, следованием за текстом объясняется поэдность кантаты, которая в партитуре, хранящейся в библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии, снабжена жанровым подзаголовком «поэма».

Ключевые слова: кантата, поэма, романтическая поэзия.

LUCRAREA CORALĂ *ȚARĂ DE GHEORGHE MUSTEA*: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI ASPECTE DE INTERPRETARE

TATIANA DANIȚĂ,

doctor, profesor (grad didactic superior),

Colegiul de Muzică Șt. Neaga

În ultimii ani comunitatea academică muzicală a întreprins munca de sistematizare, clasificare, catalogare, adnotare și analiză a creațiilor muzicale naționale, prin aceasta contribuind în mod esențial la valorificarea componisticii muzicale din țară. În vizorul studiilor semnate de muzicologii și cercetătorii interesați de această problemă se află creații semnate de compozitori autohtoni, foarte puțin sau deloc cunoscute. Analiza lucrării *Țară de Gheorghe Mustea*, din perspectiva propusă, reprezintă o contribuție la cercetarea analitică a opusurilor corale ale autorului.

Fiind reprezentativă pentru stilul componistic timpuriu al lui Gheorghe Mustea, *Țară* este prima din creațiile compozitorului scrisă

pentru cor mixt *a cappella*, în stilul tradiționalist-clasic de realizare a travaliului componistic. Mesajul artistic al creației este dezvăluit prin multiple modalități de îmbogățire a limbajului muzical: diversitate de factură, varietăți de expunere a materialului muzical, paletă largă de nuanțe dinamice, abordări de registre acute și foarte grave, hașuri contrastante de emiterie și conducere a sunetului vocal. Valoarea acestei creații constă în faptul, că partitura anticipează și pregătește stilul tradiționalist-inovator de mai târziu al compozitorului.

Pe lângă examinarea particularităților compoziționale, autoarea reflectează asupra aspectelor muzical-literare, tehnice, vocal-corale, de interpretare a partiturii, fapt ce facilitează formarea unor reprezentări mentale ale modelului sonor al creației.

Acest material vine să întregască din punct de vedere informațional-analitic subiectele cu referire la domeniul artei de interpretare corală. Materialul articolului este util pentru cei ce profesază acest domeniu și sunt interesați să cunoască și să abordeze repertoriul național în practica interpretativă.

Cuvinte-cheie: Gh. Mustea, muzică corală, creații pentru cor a cappella, procedee componistice, interpretare corală.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АННЫ СТРЕЗЕВОЙ

PORTRETUL DE CREAȚIE AL ANEI STREZEV

TATIANA MUZÎCA,

lector superior, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Данная статья основана на материалах интервью с Анной Стрезевой, ведущей органисткой, заслуженным деятелем искусств республики Молдова, заведующей теоретическим отделом лица имени С. Рахманинова. В статье представлены основные вехи её жизненного и творческого пути, воспоминания о родителях, педагогах, коллегах и исполнителях, с которыми

она встречалась и сотрудничала. Автор освещает исполнительскую, общественную и педагогическую деятельность Анны Стрезевой, её широкий вклад в развитие отечественного исполнительского искусства.

Ключевые слова: органное исполнительство, педагогическая деятельность, отечественное исполнительское искусство, ансамбль «Барокко», классическая музыка, современная музыка, национальная музыка.

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КЛАССЕ ПРОФЕССОРА Л.В. АКСЕНОВОЙ

ASPECTE ALE STUDIERII CREAȚILOR COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CLASA PROFESORULUI
L. AXIONOVA

ЛАРИСА БАЛАБАН,

доктор, конференциар университетар,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Лидия Валерьяновна Аксёнова (1923) — выдающийся хоровой дирижер и педагог, наследница лучших русских дирижерско-хоровых традиций. На пути к дирижированию (симфоническому, а затем и хоровому) было немало «подготовительных» ступеней. Весьма успешно была окончена балетная школа (1940), — молодая балерина на сцене театров исполняла и главные роли; постижение тайн пластической красоты в дальнейшем открыло ей новые перспективы при работе со студентами над мануальной техникой; дирижерский аппарат её выпускников отличается необычайной гибкостью, пластичностью и выразительностью; уникальная техника, разработанная ею, впоследствии получила название «техники

Аксёновой». Знания, приобретенные во время обучения в медицинском университете, также оказались необходимыми в вокально-хоровой работе, ведь дирижеру приходится работать со сложным инструментом — голосовым аппаратом, важно физиологически правильное его развитие, особенно при работе с хрупкими детскими голосами. И, конечно же,годились знания и умения, полученные у выдающейся русской певицы А. Пасхаловой на вокальном факультете Саратовской консерватории.

Как дирижер Аксёнова — ученица прославленных педагогов: С.Л. Ратнера и Н.Ф. Маслова. «Родословная» по линии симфонического дирижирования, исходящая от Ратнера, включает в себя имена И.А. Мусина, Н.А. Малько, А.В. Гаука, Н.Н. Черепнина, а также Н.А. Римского-Корсакова. В области хорового дирижирования аксеновская «генеалогия» вновь восходит к композитору Н.А. Римскому-Корсакову и К.Ю. Давыдову, его ученикам — М.М. Ипполитов-Иванову, П.Г. Чеснокову и Н.Ф. Маслову. Перенимая мастерство своих педагогов по дирижированию, Лидия Валерьяновна фактически впитала опыт нескольких поколений исполнителей и лучших представителей московской и петербургской консерваторий. Основы полученной дирижерской школы она умело развила в своей педагогической и исполнительской деятельности, на заложенном фундаменте впоследствии смогла достичь высот в своей профессии, построить собственную школу, сформулировать принципы, давно уже оформившиеся в самостоятельное направление в педагогической практике.

Статья посвящена проблемам дирижерско-хорового образования и исполнительства в Республике Молдова. В ней рассматриваются как общие вопросы методики преподавания дирижирования (специфика предмета, содержание занятий в классе, принципы составления индивидуальных программ,

значительную часть которых в классе Л. Аксеновой составляли сочинения композиторов Республики Молдова), так и касающиеся дирижерской техники (сущность и значение дирижерской техники, постановка дирижерского аппарата и т.д.). Особое внимание в работе уделяется методам формирования дирижерской техники профессора Лидии Валерьяновны Аксеновой в процессе работы над произведениями композиторов Республики Молдова и особенностям их изучения.

Ключевые слова: Л.В. Аксенова, дирижирование, техника дирижирования, искусство дирижирования, дирижерско-хоровое образование, композиторы, дирижеры, педагоги Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка.

CREAȚIA VOCALĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

NATALIA TANASIUC,

soprană, Teatrul de Operă și Balet din Oslo, Norvegia

Promovarea culturii naționale departe de hotarele țării a fost dintotdeauna o premisă generoasă pentru asigurarea cunoașterii și viabilității acesteia. Însă, imaginea ei în actualitatea muzicală internațională este, deocamdată, abia-abia explorată. De aceea, ar fi tocmai timpul potrivit ca intenția includerii muzicii naționale în programele de concert din lume, să vină de la interpreți; care grație legăturii emoționale invincibile cu propria țară, să conjuge creația componistică locală cu fenomenul vocal academic universal, integrând-o, cu pași chibzuiți, în cadrul unui repertoriu major universal.

Cuvinte-cheie: promovarea culturii naționale, actualitate muzicală, programe de concert, fenomen vocal academic national/universal, practica interpretativă de concert.

**ПИАНИСТ АЛЕКСАНДР БОНДУРЯНСКИЙ.
УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА**

PIANISTUL ALEXANDRU BONDUREANSKI — UN ARTIST
COMPLET

ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА,
доктор, и.о. профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Анализируя то или иное явление в области музыкального искусства, мы обращаемся к творческой личности, деятельность которой отражает определенные достижения в его развитии. Артистическая и педагогическая деятельность Александра Бондурянского, его успешные сольные, камерные выступления, аудиозаписи ведущих фирм, научные исследования в области музыкознания прочно вошли в сокровищницу мирового музыкального искусства. Период становления его как пианиста был связан с учебой в Кишиневской консерватории *им. Г. Музическу* (1962–1967), в классе ведущего профессора, зав. кафедрой *специального фортепиано* А.Л. Соковнина, который внес значительный вклад в становление профессиональной фортепианной школы в Республике Молдова. Будучи студентом, А. Бондурянский становится Лауреатом республиканского, межзонального конкурсов молодых исполнителей. Большое внимание он уделял как сольному, так и камерному исполнительству. В дальнейшем, обучаясь в аспирантуре Московской Государственной Консерватории *им. П.И. Чайковского* в классе специального фортепиано у Д. Башкирова, камерного ансамбля — у Т. Гайдамович, он проявил себя как глубокий, всесторонне оснащенный исполнитель, который с одинаковым успехом исполнял как сольную, так и камерную музыку. В годы учебы

сформировалось камерное трио в составе: А. Бондурянский, А. Иванов, М. Уткин, которое в дальнейшем получило название *Московское трио*, существующее по сей день. Данный коллектив неоднократно участвовал в музыкальном фестивале *Дни новой музыки*, организованном Союзом композиторов Молдовы. Благодаря их выступлениям была дана дорога в жизнь многим камерным сочинениям как молдавских, так и зарубежных современных композиторов.

Ключевые слова: *А. Бондурянский, пианист, исполнитель, фортепиано, музыкальное искусство.*

ПАМЯТЬ О МАРИИ ЧЕБОТАРИ НА ЕЁ РОДИНЕ

MEMORIA DESPRE MARIA SEBOTARI ÎN PATRIA SA

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

ассистент-стажер, Академия хорового искусства

им. В.С. Попова, Москва, Россия,

концертмейстер, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье освещён ряд наиболее значимых культурных мероприятий, посвящённых памяти нашей великой соотечественницы М. Чеботари. Среди них — встречи, концерты, премьера документального фильма *Ария* и т.д.

М. Чеботари по праву принадлежит первенство среди певцов, родившихся на молдавской земле. Певице досталась короткая и нелегкая жизнь, озарённая, однако, радостью творчества и материнства. В то же время на фоне политической конъюнктуры, после её смерти на долгие годы память о ней и её творчестве была предана забвению. Толчком к этому послужил не столько её успех как певицы в фашистской Германии, сколько участие в фильмах антисоветского содержания. Это — *Сильные*

сердца на русскую революционную тему и *Одесса в пламени* — фильм о вхождении румыно-фашистских войск в Бессарабию и Одессу во время Второй мировой войны. Данный фильм режиссёра К. Галлоне замечателен тем, что в нём запечатлено уникальное исполнение Марией Чеботари молдавской народной песни — дойны. Известно, что певица любила мелодии своей страны, часто их пела, особенно в ранней молодости.

Немало лет прошло с тех пор, как та, чей голос называли «сопрано века», покинула этот мир. Вновь изменились границы Европы, трансформировались политические режимы, и вот, наконец, и в Молдавии вспомнили о своей Марии. Она вновь стала героиней публикаций, о ней заговорили на радио, телевидении. В Кишиневе назвали её именем одну из центральных улиц. В память о ней были выпущены почтовые марки и серебряная юбилейная монета по случаю 100-летия со дня рождения.

В статье отмечено, что уважительное мнение к имени певицы официально сформировалось только в последнее время. На руку сыграл тот факт, что Молдова в 1991 году, на волне возросшего национального самосознания, получила независимость. Новому государству нужны были национальные герои, и в их число вошла Чеботари. Немногие из тогдашних руководителей страны по-настоящему понимали уникальность её личности. В статье затрагивается вопрос о попытках реабилитации имени певицы в наши дни. Автор касается национальной самоидентификации певицы, порождающей сегодня немало споров. В статью также включена информация о наиболее интересных проектах по изучению и пропаганде творчества М. Чеботари в Молдове, в связи с чем упоминается о роли А. Дэнилэ.

Ключевые слова: *М. Чеботари, опера, сопрано, голос, память, фильм.*

**ROLUL CREAȚIILOR VOCALE ALE COMPOZITORULUI
OLEG NEGRUȚA ÎN FORMAREA PROFESORULUI DE
EDUCAȚIE MUZICALĂ**

MARINA CALIGA,

doctorandă, lector universitar,

Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

Autoarea cercetează creația vocală a compozitorului O. Negruța și rolul ei în formarea viitorilor profesori de educație muzicală. Din punct de vedere stilistic, principala orientare a acestor creații este folclorismul și jazz-ul, stabilite și apreciate de tendințele clasice. Astfel, repertoriul studentului — viitor profesor — va cuprinde cântece și romanțe selectate din repertoriul vocal al acestui compozitor.

Cuvinte-cheie: O. Negruța, cântec, romanță, educație muzicală.