



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

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

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

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

***МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА И СОВРЕМЕННОСТЬ
(ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО)
(Выпуск 3)***

***THE MUSICAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF
MOLDOVA (FOLKLORE AND COMPOSERS' WORKS) AND
CONTEMPORANEITY (Release 3)***

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

Chișinău, 26 septembrie 2017

**Tezele comunicărilor
Тезисы конференции
Abstracts proceeding**

Chișinău, 2017

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

P 44

Colegiul de redacție:

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

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

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

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

Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (Ediția a III-a)*, AMTAP, 26 septembrie 2017

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„**Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică)**”, Conferința Științifică Internațională (3, 2017, Chișinău). Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): Conferința Științifică Internațională (Ed. a 3), 26 septembrie 2017, Chișinău: Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2017 (Tipogr. „VALINEX SRL”). – 135 p.

Antetip.: Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Tit.
Paral.: lb. rom., engl., rusă. – Texte : lb. rom., engl., rusă. — 100 ex.
ISBN 978-9975-3126-7-7.

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

ISBN 978-9975-3126-7-7.

CUPRINS
СОДЕРЖАНИЕ

PROGRAM	
ПРОГРАММА	9
TEZELE COMUNICĂRILOR	
ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ	30
CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ	
GASPAR Veronica. Patrimoniu muzical și comunicare interculturală	30
GHILAȘ Victor. Fondul organologic românesc din epoca veche și cea medievală: atestări arheologice	31
SLABARI Nicolae. Doina instrumentală în repertoriul pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova.....	33
CRISTESCU Constanța. Jocuri din Bucovina. Tipologie muzicală ...	35
DRUȚĂ Andrei, BUNEA Diana. Manifestări artistice ale naiului în contemporaneitate.....	36
БУНЯ Диана, ДРАГОЙ Василий. Песенный репертуар левобережья Днестра в сборниках фольклора 1930х–1940х годов: современная атрибуция	37
DĂNILĂ Irina Zamfira. Un tezaur uman viu — fluierașul Vasile Ungreanu din Mălini, județul Suceava	39
ВАВШКО Ирина. Рок-баллада и народная песня: общее и необщее	41
SZŰCS-BLĂNARU Amalia. György Ligeti — prezențe folclorice în creația pentru claviaturi	42

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

CHEKAN Yurii. Intonation Practice and Its Space (Opera and Philharmonic Hall)	44
СЮБАНУ Ghenadie. Manifestările conținutului ideatic în titlurile concertelor instrumentale ale sec. XX	45
КХАННАНОВ Идар. Donnacha Dennehy, <i>One Hundred Goodbyes</i> (Cèad Slán): How to Write Music with Folk Materials in the 21st Century	47
НИКИТЧЕНКО Виктория. Стилиевые тенденции в вокальных циклах композиторов Республики Молдова на стихи русских поэтов 1980–2000-х годов	48
ROMAN Ruslana. Miniaturile pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova (anii' 1950–80): particularități componistice.....	50
ПОПЕСКУ Mihaela Sanda. Implozia motivică și consecințe în planul formei	51
ГІРБУ Ecaterina. Lucrările cu tematica religioasă ale compozitorului Vladimir Ciolac în spațiul sacral al creației muzicale din Republica Moldova	53
КОЧАРОВА Галина. Жанр симфонии в творчестве композитора Виктора Симонова	55
СТЕПАНОВА Ирина, СИМОНЯНЦ Елена. Леди с молотком, или фортепианная музыка Галины Уствольской	57
ВЛАЙКУ Ольга. Миниатюры для скрипки соло как пример инструментального монолога в творчестве композиторов Республики Молдова (<i>Диалог 3. Ткач и Violino solo В. Беляева</i>)	59
ЦИРКУНОВА Светлана, КАБАКОВ Дмитрий. Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, черты стиля	61

КОЗЛОВА Надежда, ЦИРКУНОВА Светлана. <i>Соната</i> для фортепиано и скрипки <i>a-moll</i> Дж. Энеску: черты жанра и стиля, особенности исполнительской трактовки	62
APOSTOL Cornelia. Utilizarea arhetipurilor în <i>Interludiu</i> pentru pian de Sabin Păutza.....	64
СНІСІУС Natalia. <i>Suita pentru pian</i> de Gheorghe Neaga: repere sintetice.....	65
КОСТИКОВА Наталья. <i>I.N.O. 2</i> Владимира Ротару для фортепианного трио: особенности замысла, музыкального языка, композиции	67
ДЖАЛИЛОВА Наталья. Стилиевые особенности трио <i>I.N.O. 3</i> для скрипки, фортепиано и виолончели В. Ротару	68
КУЗНЕЦОВА Надежда. Кантата в композиторском творчестве Владимира Ротару	70
COȘCIUG Svetlana. Suita corala <i>Casa mare la izvoare</i> de T. Zgureanu: particularități compoziționale	72
MUNTEANU Dorina. <i>Concertul pentru corn și orchestră</i> de Oleg Negruța: particularități stilistice și de gen	73
КОНУНОВА Елена, ЦИРКУНОВА Светлана. О поэтической основе вокального цикла <i>Девятая луна</i> Геннадия Чобану	75
ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина. Трактовка поэтического источника в <i>Рэн-поэме</i> из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром <i>Après une Lecture</i> Г. Чобану	77
БЕРЕЗОВИКОВА Татьяна, БУРУНОВА Анастасия. <i>Concert pentru un compozitor</i> Владимира Беляева: черты жанра, композиционно-драматургические особенности	79
БЕЛЫХ Маргарита. Симфония <i>Legenda buciului</i> В. Чолака: драматургия цикла и ее влияние на приемы развития <i>quasi-</i> фольклорного тематизма	81

ТКАЧЕНКО Виктория, ПЛЕШКАН Ирина. <i>Rapsodia</i> для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стиливых особенностей массовой музыкальной культуры	82
BADRAJAN Svetlana, GUȚU Elena. Particularitățile scriiturii componistice în lucrările lui Vlad Burlea <i>Mărturiile calvarului și Ora eternă</i>	83
САМБРИШ Елена. <i>Концертная музыка</i> С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора	84
CORJAN-COLESNIC Angela. Influențe jazzistice ale ciclului <i>Poemele luminii</i> pentru mezzo-soprano și pian de Igor Iachimciuc	85
MELNIC Victoria, COȘCIUG Svetlana. Formă și stil în <i>Sonata pentru vioară și pian</i> de E. Elgar.....	87
СИМОНЯНЦ Елена. <i>Фортепианный концерт</i> Галины Уствольской в стиливой панораме ее творчества	89

**VALENȚELE CULTURAL-ARTISTICE.
ASIGURAREA METODICO-ȘTIINȚIFICĂ
A PROCESULUI DIDACTIC**

**ȘI A ACTIVITĂȚII CONCERTISTICE DIN DOMENIU
КУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ.
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО
ПРОЦЕССА И КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

МИРОНЕНКО Елена. Проблема сохранения традиций исторического музыкознания, завещанных Владимиром Аксеновым	91
ROȘCA Sergiu. Some Aspects of Perception in Music	93
BARBAS Valeria. Fenomenologia muzicii contemporane. Considerații asupra receptării muzicii din cadrul Festivalului Internațional <i>Zilele Muzicii Noi</i> din Republica Moldova	94
FILIMON Rosina Caterina. Metoda Dalcroze. De la educația muzicală la muzicoterapie	96

DEMENESCU Veronica Laura. Școala muzicală timișoreană contemporană în context național și universal	97
ПОЛЕТАЕВА Людмила. Особенности преподавания музыкальной литературы в Центральной музыкальной школе при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (заметки педагога)	99
ХАТИПОВА Инна. Роль отечественного фортепианного репертуара в обучении молодых пианистов	101
ДАШЕВСКИЙ Вячеслав. Транскрибирование и работа со «снятым» на слух материалом в процессе приобретения навыков джазовой импровизации	102
КРИГЕР Лилия. О вокально-сценической подготовке учащихся в Музыкальном колледже г. Эдмонта (Канада): заметки педагога	104
ГУКОВ Алексей, ГУКОВА Нина. Модель немецкого репертуарного театра на примере Бременского театра	105
BYSTRITSKAYA Alina. L'entrée souterraine des musiciens dans le métro parisien	107
МАМАЛЫГА Марина. Музыковедческое освещение исторической и теоретической проблематики фортепианно-дуэтного репертуара	109
MIHALAȘ Mihai. Unele aspecte ale interpretării miniaturilor corale de Zlata Tkaci în practica concertistică	110
ȘTIUCĂ Petru. Aspecte ale transcrierii și interpretării creațiilor polifonice la acordeon	111
VARDANEAN Aliona. The Way to the Achievement of Technical Mastery in the Artistic Interpretation of <i>Rhapsody-Concerto No.1</i> for Piano and Symphony Orchestra by Gennady Ciobanu	113
ТУРЯ Елена. Исполнительские проблемы в интерпретации вокального цикла Ф. Шуберта <i>Зимний путь</i> на тексты В. Мюллера	114

ЮХНО Ольга. Романсы С. Рахманинова соч.38: некоторые аспекты интерпретации	116
БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ Белла. Исполнено в Бендерах: <i>Giove, la gloria e marte</i> Дж. Сартри как жанровая парадигма	117
BARBANOI Hristina. Traseul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi în lumina unor noi surse documentare	119
ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей. Мария Чеботари — участница Зальцбургских фестивалей	121
МИЛЮТИНА Изольда. К проблеме музыкального наследия (из заметок о личности и творчестве композитора Алексея Стырчи) ..	122
STOIANOVA Vera. Ghita Strahilevici: portret de creație	124
BRÎNZILĂ-COȘLEȚ Zinaida. Arta violonistică academică a lui Serghei Lunchevici	125
БОБЫЛЕВ Леонид. Сергей Артемьевич Баласанян — наставник молдавских композиторов	128
АКСЕНОВА Надежда. Вклад Гарри Ширмана в становление эстрадно-джазового исполнительства в Республике Молдова (по воспоминаниям Екатерины Ширман и Петра Гулько)	129
КИЦЕНКО Дмитрий. Владимир Загорцев, каким я его знал	131
RADU-ȚAGA Consuela. Irina Odăgescu-Țuțuianu: portret componistic	132
БАЛАБАН Лариса. <i>Память сердца. Ирина Столяр. Воспоминания, материалы:</i> содержание и структура книги.....	133

CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

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

EDIȚIA A TREIA, DEDICATĂ MEMORIEI MUZICOLOGULUI VLADIMIR AXIONOV

Măști, 26 septembrie 2017, ora 10.00,
AMTAP, bl. 2 (str. A. Mateevici, 87), Sala Mare

PROGRAM

10.00–11.30

- **DESIDEREA CONFERINȚEI**

Mesaje de salut:

Приветствия:

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

dr., conf. univ., Tatiana COMENDANT, prorector AMTAP

**dr., prof. univ. inter., Tatiana BEREZOVICOVA, prorector
AMTAP**

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

- **ȘEDINȚA ÎN PLEN**

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

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

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

Desfășurarea proiectului *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație compozitică)* în contemporaneitate (a. 2017)

Реализация проекта *Музыкальное достояние Республики Молдова (фольклор и композиторское творчество): актуализация, систематизация, оцифровка* (2017 г.)

CHEKAN Yurii, Doctor of Fine Arts, Professor, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Practica intonațională și spațiul acesteia (sălile de operă și filarmonică)

Intonation Practice and Its Space (Opera and Philharmonic Hall)

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

Manifestările conținutului ideatic în titlurile concertelor instrumentale ale sec. XX

KHANNANOV Ildar, Doctor, Professor, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Donnacha Dennehy, *One Hundred Goodbyes* (Cèad Slán): cum se scrie muzica în baza materialelor folclorice în secolul XXI

**Donnacha Dennehy, *One Hundred Goodbyes* (Cèad Slán):
How to Write Music with Folk Materials in the 21st
Century**

**GHILAS Victor, doctor habilitat, cercetător științific principal,
director al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de
Științe a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova**

**Fondul organologic românesc din epoca veche și cea
medievală: atestări arheologice**

**МИРОНЕНКО Елена, доктор хабилитат искусствоведения и
культурологии, профессор, Академия музыки, театра и
изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова**

**Problema perpetuării tradițiilor muzicologiei istorice
moștenite de la Vladimir Axionov**

**Проблема сохранения традиций исторического
музыкального знания, завещанных Владимиром Аксеновым**

11.30–12.00 — Pauză de cafea

12.00–14.00

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

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

**НИКИТЧЕНКО Виктория, доктор искусствоведения и
культурологии, и.о. доцента, Академия музыки, театра и
изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова**

**Tendințe stilistice în ciclurile vocale ale compozitorilor din
Republica Moldova scrise pe versurile poezilor ruși în anii
1980–2000**

Стилевые тенденции в вокальных циклах композиторов Республики Молдова на стихи русских поэтов 1980–2000-х годов

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

Miniaturile pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova (anii'1950–80): particularități componistice

POPESCU Mihaela Sanda, doctor în Arte (Muzică), profesor, Liceul de Arte Constantin Brăiloiu, Târgu-Jiu, județul Gorj, România

Implozia motivică și consecințe în planul formei

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

Lucrările cu tematica religioasă ale compozitorului Vladimir Ciolac în spațiul sacral al creației muzicale din Republica Moldova

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova

Emil Loteanu: relații muzica — film

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

Genul de simfonie în creația compozitorului Victor Simonov

Жанр симфонии в творчестве композитора Виктора Симонова

**СТЕПАНОВА Ирина, доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия**

**СИМОНЯНЦ Елена, аспирант, Московская государственная
консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия**

Lady cu ciocanul sau muzica pentru pian de Galina
Ustvolkskaia

Леди с молотком, или фортепианная музыка Галины
Уствольской

**ВЛАЙКУ Ольга, доктор искусствоведения, доцент,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова**

Miniaturile pentru vioara solo ca exemplu de monolog
instrumental în creația compozitorilor din Republica
Moldova (*Dialog* de Z. Tcaci si *Violino solo* de V. Beleaev)

Миниатюры для скрипки соло как пример
инструментального монолога в творчестве
композиторов Республики Молдова (*Диалог* З. Ткач и
Violino solo В. Беляева)

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

**КАБАКОВ Дмитрий, мастер, преподаватель,
Приднестровский государственный институт искусств,
Тирасполь, Республика Молдова**

Creatia pianistică a Snejanei Pâslari: caracterizare generală și
trăsăruri stilistice

Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая
характеристика, черты стиля

КОЗЛОВА Надежда, профессор, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

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

Sonata pentru pian și vioară a-moll de G. Enescu: trăsăturile de gen și stil, particularitățile tratării interpretative

Соната для фортепиано и скрипки a-moll Дж. Энеску: черты жанра и стиля, особенности исполнительской трактовки

APOSTOL Cornelia, doctor în studiul artelor, profesor, Colegiul Național de Artă, Iași, România

Utilizarea arhetipurilor în Interludiu pentru pian de Sabin Păutza

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

Suita pentru pian de Gheorghe Neaga: repere sintetice

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

I.N.O. 2 de Vladimir Rotaru pentru trio cu pian: particularitățile concepției artistice, ale limbajului muzical și ale compoziției

I.N.O. 2 Владимира Ротару для фортепианного трио: особенности замысла, музыкального языка, композиции

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

Particularități stilistice în I.N.O. 3 pentru vioară, pian și violoncel de V. Rotaru

Стилевые особенности трио *I.N.O. 3* для скрипки, фортепиано и виолончели В. Ротару

КУЗНЕЦОВА Надежда, докторант, преподаватель, Приднестровский институт искусств, Тирасполь, Республика Молдова

Cantata în creația componistică a lui Vladimir Rotaru

Кантата в композиторском творчестве Владимира Ротару

COȘCIUG Svetlana, masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți, Republica Moldova

Suita corala *Casa mare la izvoare* de T. Zgureanu: particularități compoziționale

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

Concertul pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități stilistice și de gen

КОНУНОВА Елена, музыковед, Кишинев, Республика Молдова

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

Despre suportul poetic în ciclul vocal *A noua lună pe cer* de Ghenadie Ciobanu

О поэтической основе вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану

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

Tratarea sursei poetice în *Poem rap* din ciclul vocal-simfonic pentru bariton și orchestră *Après une Lecture* de Gh. Ciobanu

Трактровка поэтического источника в *Рэн-поэме* из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром *Après une Lecture* Г. Чобану

БЕРЕЗОВИКОВА Татьяна, доктор искусствоведения, н.о. профессора, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

БУРУНОВА Анастасия, мастерант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Concert pentru un compozitor de Vladimir Beleaev: trăsăturile genului, particularitățile compoziției și dramaturgiei

Concert pentru un compozitor Владимира Беляева: черты жанра, композиционно-драматургические особенности

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

Simfonia *Legenda buciului* de V. Ciolac: dramaturgia ciclului și impactul acesteia asupra procedeelelor de dezvoltare a tematismului *quasi-folcloric*

Симфония *Legenda buciului* В. Чолака: драматургия цикла и ее влияние на приемы развития *quasi-фольклорного* тематизма

ТКАЧЕНКО Виктория, доктор искусствоведения, и.о. профессора, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

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

Rapsodia pentru trio cu pian de Liviu Știrbu în contextul manifestării particularităților stilistice ale culturii muzicale de masă

Rapsodia для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых особенностей массовой музыкальной культуры

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

GUTU Elena, muzicolog, Centrul de Exelență în Educație Artistică St. Neaga, Chișinău, Republica Moldova

Particularitățile scriiturii componistice în lucrările lui Vlad Burlea *Mărturiile calvarului și Ora eternă*

САМБРИШ Елена, доктор искусствоведения, преподаватель, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Muzica concertantă de S. Pâslari ca model al căutărilor artistice ale unui tânăr compozitor

Концертная музыка С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора

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

Influențe jazzistice ale ciclului *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian de Igor Iachimciuc

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

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

Formă și stil în *Sonata pentru vioară și pian* de E. Elgar

СИМОНЯНЦ Елена, аспирант, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Concertul pentru pian de Galina Ustvolskaia în contextul stilistic al creației sale

Фортепианный концерт Галины Уствольской в стилиевой панораме ее творчества

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

Titlu rezervat

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

Titlu rezervat

12.00–14.00

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

Moderator: doctor în studiul artelor, conferențiar universitar Diana BUNEA

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

Patrimoniu muzical și comunicare interculturală

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

Doina instrumentală în repertoriul pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova

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

Cântecul liric — parte integrantă a spiritului românesc

CRISTESCU Constanța, doctor, muzicolog, Centrul Cultural Bucovina, Suceava, România

Jocuri din Bucovina. Tipologie muzicală

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

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

Manifestări artistice ale naiului în contemporaneitate

БУНЯ Диана, доктор искусствоведения, конференциар универститар, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

ДРАГОЙ Василий, докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, научный сотрудник, Приднестровский государственный институт искусств, Тирасполь, Республика Молдова

Repertoriul de cântec propriu-zis din stânga Nistrului în culegeri de folclor din anii 30–40 ai secolului XX din perspectivă contemporană

Песенный репертуар левобережья Днестра в сборниках фольклора 1930х–1940х годов: современная атрибуция

МИРОНЕНКО Ярослав, доктор хабилитат, Краснодар, Россия

Тема доклада будет объявлена позже

KATSOULIS Nikolaos, Composer, Conductor of Filarmonica at Souli, Alexandroupolis, Greece

Instrumente tradiționale din Tracia

Thrace Traditional Instruments

Παραδοσικά Οργανα της Θρακης

KUIUMTZIS Apostolos, Teacher, Conservatorie of Music at Alexandroupolis, Alexandroupolis, Greece

Muzica tradițională din regiunea Tracia de Est

Music Traditional of Eastern Thrace

Μουσική Παραδοση Στην Ανατολική Θρακη

MPEZIRGIANNIDIS Giorgos, Teacher of Public Music School, Alexandroupolis, Greece

Cimpoiul: muzică și muzicieni din Evros, Grecia

Bagpipe music and musicians from Evros, Greece

Γκαϊντα: Μουσική — Μουσικοί Του Εβρου Της Θρακης

KOSTIDIS Panagiotis, Teacher of Public Music School, Alexandroupolis, Greece

Clarinetul traditional din Evros: influențe bulgărești

The Traditional Clarinet of Evros: Bulgarian Influences

Το Παραδοσιακό Κλαρίνο στο Εβρο με Επιρροές από την βουλγαρία

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

Un tezaur uman viu — fluierașul Vasile Ungureanu din Mălini, județul Suceava

ВАВШКО Ирина, аспирант, Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, Киев, Украина

Ballada-rock și cântecul popular: elemente comune și distincte

Рок-баллада и народная песня: общее и необщее

CHÎTU Ciprian, doctor, conferențiar universitar, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

Aspecte armonice în muzica românească de factura lăutărească

SZÚCS-BLĂNARU Amalia, doctor în muzicologie, profesor, Școala gimnazială Vaskertes Gheorgheni, județul Harghita, România

György Ligeti — prezențe folclorice în creația pentru claviaturi

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

Folclorul românesc în creația simfonică a compozitorului George Draga

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

Influența folclorului românesc în creația corală pentru copii a compozitorilor contemporani

**GUTANU Stela, doctor, profesor, Școala Grecească Athena,
București, Romania-Grecia**

Melosul popular în creația corală a compozitorului
George Balint

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

Specificul folcloric în creația lui Ciprian Porumbescu

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

Frazare și stil în interpretarea muzicii corale de inspirație
folclorică a lui Gavriil Musicescu

**COROIU Petruța, doctor, profesor universitar, Universitatea
Transilvania, Brașov, România**

Reflexe ale doinei în creația românească modernă:
implicații semantice

14.00–14.30 — Pauză de cafea

14.30–16.00, Bl. 2, str. A. Mateevici 87, Sala 49

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

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

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

Unele aspecte ale percepției în muzică

Some Aspects of Perception in Music

**BARBAS Valeria, doctor în studiul artelor și culturologie,
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a
Moldovei, Chișinău, Republica Moldova**

Fenomenologia muzicii contemporane. Considerații
asupra receptării muzicii din cadrul Festivalului
Internațional *Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova

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

Festivalurile — manifestări cultural-artistice în slujba
sau în detrimentul culturii muzicale tradiționale
românești?

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

Utilizarea instrumentelor tradiționale grecești ca mijloc de
dezvoltare a capacităților muzicale

The Use of Greek Traditional Music as a Mean for the Music Skills Development

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

Metoda Dalcroze. De la educația muzicală la muzicoterapie

DEMENESCU Veronica Laura, doctor în muzicologie, conferențiar universitar, Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru, Timișoara, România

Școala muzicală timișoreană contemporană în context național și universal

ПОЛЕТАЕВА Людмила, преподаватель, Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Particularitățile predării literaturii muzicale în Școala centrală de muzică de pe lângă Conservatorul de Stat din Moscova P.I. Ceaikovski (însemnările unui pedagog)

Особенности преподавания музыкальной литературы в Центральной музыкальной школе при Московской государственной консерватории им.П.И. Чайковского (заметки педагога)

ХАТИПОВА Инна, доктор искусствоведения, и.о. профессора, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Rolul repertoriului pianistic autohton în instruirea tinerilor pianisti

Роль отечественного фортепианного репертуара в обучении молодых пианистов

**ДАШЕВСКИЙ Вячеслав, докторант, преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова**

Transcrierea și lucrul cu materialul scris "după ureche" în procesul de însușire a deprinderilor de improvizație de jazz

Транскрибирование и работа со «снятым» на слух материалом в процессе приобретения навыков джазовой импровизации

**КРИГЕР Лилия, преподаватель, Музыкальный колледж,
Эдмонтон, Канада**

Despre pregătirea vocală scenică a elevilor în Colegiul muzical din Edmonton, Canada (însemnările unui pedagog)

О вокально-сценической подготовке учащихся в Музыкальном колледже Г. Эдмонта (Канада): заметки педагога

**ГУКОВ Алексей, сотрудник Бременского театра, Бремен,
Германия**

ГУКОВА Нина, музыковед, Бремен, Германия

Model al teatrului german repertorial prin prisma teatrului din Bremen

Модель немецкого репертуарного театра на примере Бременского театра

**BYSTRITSKAYA Alina, Docteur en Lettres et Arts, Université
Lyon, Docteur en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts
— spécialité Musique, Université Paris, Doctorante en Sciences
de l'Information-Communication, Université de Nantes,
Contrebassiste — professeur et interprète, France**

Intrarea subterană a muzicienilor în metroul parizian

L'entrée souterraine des musiciens dans le métro parisien

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

Problematica istorică și teoretică a repertoriului pentru duet de pian din perspectivă muzicologică

Музыковедческое освещение исторической и теоретической проблематики фортепианно-дуэтного репертуара

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

Unele aspecte ale interpretării miniaturilor corale de Zlata Tkaci în practica concertistică

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

Aspecte ale transcrierii și interpretării creațiilor polifonice la acordeon

VARDANEAN Aliona, Doctor of Fine Arts and Cultural Studies, Assistant Professor, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova

Căile de realizare a măiestriei tehnice în interpretarea *Rapsodiei-concert nr.1* pentru pian și orchestră simfonică de Ghenadie Ciobanu

The way to the Achievement of Technical Mastery in the Artistic Interpretation of *Rhapsody-Concerto No.1* for Piano and Symphony Orchestra by Gennady Ciobanu

ЧОЛАК Владимир, и.о. профессора, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, Республика Молдова

Iluzii de V. Ciolac — abordări de autor

Иллюзии В. Чолака: авторские комментарии

ТУРЯ Елена, докторант, преподаватель, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Probleme de interpretare în ciclul vocal *Winterreise* de F. Schubert pe texte de W. Müller

Исполнительские проблемы в интерпретации вокального цикла Ф. Шуберта *Зимний путь* на тексты В. Мюллера

ЮХНО Ольга, и.о. доцента, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Romanțele de S. Rahmaninov op. 38: unele aspecte de interpretare

Романсы С. Рахманинова соч. 38: некоторые аспекты интерпретации

БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ Белла, профессор, Иерусалимская академия музыки и танца, Иерусалим, Израиль

Interpretat la Bender: *Giove, la gloria e marte* de G. Sarti ca paradigmă genuistică

Исполнено в Бендерах: *Giove, la gloria e marte* Дж. Сарти как жанровая парадигма

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

Traseul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi în lumina unor noi surse documentare

ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей, докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, солист, Национальный театр оперы и балета им. М. Биешу, Кишинев, Республика Молдова

Maria Cebotari la festivalurile din Salzburg

Мария Чеботари — участница Зальцбургских фестивалей

МИЛЮТИНА Изольда, доктор искусствоведения, музыковед, Реховот, Израиль

Moștenirea muzicală a lui Alexei Stârcea (notițe despre personalitatea și creația compozitorului)

К проблеме музыкального наследия (из заметок о личности и творчестве композитора Алексея Стырчи)

STOIANOVA Vera, doctorandă, Conservatorul de Stat N. Rimskii-Korsakov din Sankt-Petersburg, Sankt-Petersburg, Rusia

Ghita Strahilevici: portret de creație

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

Arta violonistică academică a lui Serghei Lunchevici

БОБЫЛЕВ Леонид, кандидат искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

S.A. Balasanean — îndrumător al compozitorilor moldoveni

Сергей Артемьевич Баласанян — наставник молдавских композиторов

АКСЕНОВА Надежда, научный сотрудник, Институт культурного наследия Академии наук Молдовы, преподаватель, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Rolul lui Harry Şirman în devenirea artei interpretative de jazz în Republica Moldova (din amintirile Ecaterinei Şirman și a lui Petru Gulco)

Вклад Гарри Ширмана в становление эстрадно-джазового исполнительства в Республике Молдова (по воспоминаниям Екатерины Ширман и Петра Гулько)

КИЦЕНКО Дмитрий, композитор, Ньюмаркет, Канада

Vladimir Zagorțev, așa cum l-am cunoscut

Владимир Загорцев, каким я его знал

RADU-TAGA Consuela, doctor în muzică, lector universitar, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

Irina Odăgescu-Țuțiuianu: portret componistic

ГУПАЛОВА Елена, доктор искусствоведения, конференциар университар, Государственный университет *Алеку Руссо*, Бэлць, Республика Молдова

Irina Stolear: portret de creație

Ирина Столяр: штрихи к творческому портрету

БАЛАБАН Лариса, доктор искусствоведения, конференциар университар, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Memoria inimii. Irina Stolear. Amintiri, materiale: conținutul și structura cărții

Память сердца. Ирина Столяр. Воспоминания, материалы: содержание и структура книги

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

**Sinteza conferinței
Итоги конференции**

CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

PATRIMONIU MUZICAL ȘI COMUNICARE INTERCULTURALĂ

Veronica GASPAR,

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

Prezentul eseu este o sinteză a unor preocupări analitice recente privind premisele sociale și geo-politice ale schimburilor culturale, cu precădere a celor muzicale. O analiză a similitudinilor, de la percepția gestului energetic, la interpretarea simbolurilor pun în evidență asemănări ce leagă culturi muzicale diferite, care sunt, posibil, izvorâte dintr-o sursă comună, sau modelate după cerințe ale unui mediu înconjurător asemănător. În mod special aria estică și sud-estică a Europei furnizează date interesante ce pot duce la înțelegerea proceselor de aculturație și enculturație care s-au clădit pe, și alături de o bază tradițională. Urmărim, de asemenea, evidențierea unor mecanisme adânc înrădăcinate în psihologia umană de respingere a vecinului apropiat, precum și disponibilitatea de a prelua modele, teme și simboluri străine în anumite condiții. Credem că asemenea teme necesită o atenție specială, mai ales în ziua de astăzi, când devine tot mai problematică transmiterea tradițiilor proprii către generația tânără.

Cuvinte-cheie: aculturație, folclor, ritual, simboluri, platforma Euroasiatică

FONDUL ORGANOLOGIC ROMÂNESC DIN EPOCA VECHE ȘI CEA MEDIEVALĂ: ATESTĂRI ARHEOLOGICE

Victor GHILAȘ,

doctor habilitat, cercetător științific principal, director al
Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a
Moldovei,
Chișinău, Republica Moldova

Comunicarea își propune ca obiectiv principal să dezvăluie prezența fondului organologic vechi în practicile muzicale ale comunităților din cuprinsul carparo-danubiano-pontic, văzut prin prisma probelor de ordin *pictografic* și *material*, descoperite în spațiul de referință de către arheologi.

Pe parcurs, apelăm la mărturiile arheologice cu conținut figurativ, atestate pe coastele Pontului Euxin la Histria, Tomis, Callatis — focare ale civilizației antice grecești în lumea traco-getodacică —, care ilustrează în diferite ipostaze mai mulți instrumentiști cântând din *aulos* simplu, *aulos* dublu, *syrinx* (*nai*), *liră*, *talgere*, *timpanon*, *clopote*, *trompete*, *carnyx*-uri, *harpe* s.a. Pledează în favoarea cultivării timpurii a organofonelor metopele monumentului triumfal de la Adamclisi-Dobrogea (grupurile de *corniști*, *buciumași*, *trompetiști* și *fluierași-aulodiști*) și scenele muzicale inspirate din cultul bahic (personaje cu *talgere*, *nai*, *tibia*, măști teatrale, reprezentate pe sarcofagul din câmpia sudică a Olteniei ș.a.), care dezvăluie imaginea peisajului sonor al câmpiei din cursul inferior al Dunării, al Moldovei și al Transilvaniei.

Remarcabile prin esența lor, atestările de natură grafică ale antichității demonstrează diversitatea instrumentarului muzical aflat în uz, precum și varietatea timbrală a grupurilor instrumentale reprezentate.

O valoare aparte comportă probele *materiale* — instrumentele propriu-zise, care, din punct de vedere cantitativ, sunt mai puțin numeroase comparativ cu imaginile și inscripțiile sculpturale menționate anterior. Referindu-ne la cele mai reprezentative dintre ele, evidențiem vestigiile parvenite din paleolit — *flautul* din corn de cerb, descoperit în stațiunea Molodova 5 (localitate situată pe malul drept al Nistrului în raionul Secureni, regiunea Cernăuți), cu o vechime de 13370 ± 540 ani și relicva arheologică descoperită în comuna Pietre (în apropierea Bucureștilor) — un fragment de instrument muzical aerofon, atribuit culturii Gumelnița (sec. XIX–XVIII a. Chr.). Prezintă interes artefactele arheologice atestate în săpăturile de la Ofatinți, Râbnița, estimate ca fiind instrumente autofone de tipul *maracas*-ului (datează din perioada paleoliticului tardiv). Surse materiale purtătoare de informație organologică reprezintă tubul de os, descoperit la Saharna Mare, Rezina (sec. X–IX a. Chr.), care sugerează instrumentul muzical de tipul *tilincii*, *fluierele* de os găsite la Niconia (localitate din Scythia, de pe malul drept al Tyrasului), cele depistate în săpăturile de lângă localitatea Nadlymanskoye (sec. al V-a a. Chr.), precum și ”obiectele sonore” atestate în așezarea Hansca-Pidașca, Ialoveni (sec. IV–III a. Chr.).

Organologia muzicală din perioada sclavagistă, deși e destul de difuză, vine să confirme atestările anterioare din regiunile stăpânite de lanțul Carpaților. Perioada demarcării teritoriale a Daciei și instituirii de state separate pe cuprinsul ei este relevată de *fluiorul* cu patru orificii pentru degete, descoperit la Garvăn-Dinogetia, Dobrogea (datează din sec. X p. Chr.), precum și de *fluiorul* din os cu șase orificii, descoperit la Baraboși, Galați. Se mai adaugă *drâmbеле* din fier conservate în săpăturile de la Orheiul-Vechi (sec. IX–X p. Chr.), Brad-Negru, Dealul Morii, Suceava (secolele XV–XVI p. Chr.).

Analizele întreprinse vin în sprijinul ideii că instrumentele muzicale au mers în pas cu arta muzicală, având o gamă largă de

utilizări și funcții în diferite sfere ale vieții cotidiene a localnicilor — viața de arme, viața spirituală, desfășurarea ritualurilor religioase și a ceremoniilor populare, susținerea ritmică și melodică a dansurilor etc. De asemenea, se poate deduce că astfel de practici reclamau nu doar instrumente muzicale diverse, ci și repertorii bogate. Ponderea ridicată a aerofonelor în patrimoniul organologic denotă și îndeletnicirile comunitare principale — munca agricolă și păstoritul —, care și-a lăsat amprenta asupra folosirii acestor instrumente.

Din relaționarea surselor arheologice cu subiectul în discuție derivă argumente relevante privind prezența din cele mai vechi timpuri a „aparaturilor sonore” în cultura populației de pe ambele maluri ale Prutului. Probele pictografice și materiale atestate aduc în circuitul științific date, informații, cunoștințe noi și documente relevante privind fondul organologic în cultura artistică românească de altădată, cu implicații directe sau indirecte la tema cercetată pentru unele evaluări preliminare. Izvoarele istorico-arheologice studiate permit a restabili tabloul, fie și incomplet, al existenței, răspândirii și folosirii mai multor instrumente muzicale în viața comunităților din spațiul carpato-danubiano-pontic.

Cuvinte-cheie: aulos, flaut, fond organologic, instrumente aerofone, probe/vestigii arheologice

DOINA INSTRUMENTALĂ ÎN REPERTORIUL PENTRU VIOARĂ DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA

Nicolae SLABARI,

doctor, lector universitar, șeful Arhivei de folclor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

În articolul de față se propune o analiză retrospectivă a *melodiilor de doină și a derivatelor acestora* ca gen/specie în

repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, delimitată în spațiul temporal de la mijlocul sec. al XX-lea până în zilele noastre. Este bine cunoscut faptul că, pe de o parte, evoluția muzicii tradiționale din această perioadă a fost influențată de un șir de evenimente sociale, politice, culturale din ultimele decenii. Pe de alta, un impact asupra evoluției în comunitate a *melodiilor de doină și a derivatelor acestora* l-au avut lăutarii violoniști (reprezentanții muzicii tradiționale).

Examinând aceste creații, ele pot fi clasificate astfel: *melodii doinite și derivatele acestora* de origine instrumentală și de origine vocală, care includ: 1) melodii care reproduc originalul vocal (cântecul liric, doina, creații rituale precum cântecul miresei etc.); 2) melodii care se îndepărtează de original în urma tratării instrumentale; 3) melodii de origine instrumentală.

Pe lângă caracterul sincretic caracteristic, aceste melodii sunt particularizate și prin doi factori:

a) posibilitățile tehnice ale instrumentului (vioara) la care sunt interpretate;

b) imaginația și aptitudinile improvizatorice ale interpretului.

De altfel, în una din lucrările sale, Constantin Brăiloiu susținea: „Pierderea treptată a funcției primare, ca rezultat al procesului de dezafectare a obiceiurilor, a implicat pierderea melodiilor ceremoniale originale și adaptarea textului poetic la melodii preluate din repertoriul nonritual. Adaptarea acestora la alte categorii folclorice a generat apariția fenomenului de contratextualitate — un fenomen caracteristic, în special, pentru sf. sec. al XX-lea încep. sec. al XXI-lea”.

Cuvinte cheie: *melodii de doină și derivatele acestora, vioară, lăutar, muzică tradițională, zona de Nord a R. Moldova*

JOCURI DIN BUCOVINA. TIPOLOGIE MUZICALĂ

Constanța CRISTESCU,

doctor, muzicolog, Centrul Cultural *Bucovina*, Suceava, România

Studiul de față are la bază un fond de 365 jocuri culese de învățătorul Alexandru Voevidca din Bucovina istorică între anii 1907–1914. Conservat la secția Colecții speciale-Fondul de manuscrise din Biblioteca Națională a României în dosarul Ms.22.226 și răsleț în dosarele 22.218, 22.221, 22.223, 22.225 și 22.227, fondul cules de Alexandru Voevidca, prin notare pe partitură după ureche în timpul interpretării de către performeri, ilustrează bogăția și diversitatea jocurilor aflate în uzul românilor bucovineni în primele două decenii ale secolului al XX-lea, dovedind puterea de conservare a tradiției și de rezistență culturală a românilor sub dominația Imperiului Austriac.

Sistematizarea tipologică a jocurilor din Bucovina istorică se face printr-o metodă modelată pe combinarea metodologiei experimentată de Corneliu Dan Georgescu pentru tipologizarea jocurilor populare românești, a metodologiei tipologiei repertoriului de toacă utilizată de subsemnata — ce se aplică și la alte repertorii unde criteriul de bază este ritmul și metrul — și a altor sugestii utile din bibliografia etnomuzicologică profilată pe domeniul sistematizării tipologice generale de gen și al analizei jocurilor tradiționale.

Cuvinte-cheie: joc, fond manuscris, metodă, tipologie, ritm, metru

MANIFESTĂRI ARTISTICE ALE NAIULUI ÎN CONTEMPORANEITATE

Andrei DRUȚĂ,

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

Diana BUNEA,

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

Articolul este focusat pe aspecte ale istoriei și funcționalității unui instrument tradițional românesc în actualitate — naiul. Avându-și originile în antichitate (mitul zeului Pan), astăzi naiul (inclusiv, instrumentele înrudite cu acesta, la cele mai diverse popoare) este răspândit pe întreg mapamondul. În arealul românesc (inclusiv al Republicii Moldova), începând cu Epoca Medievală și până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, naiul a făcut parte din formațiile instrumentale tradiționale (tarafurile de lăutari), ca instrument solistic de bază. Odată cu pătrunderea și adoptarea în tarafuri a instrumentelor moderne (trompeta, clarinetul, acordeonul ș.a.), către începutul sec. XX, naiul aproape dispăruse.

În ce de-a doua jumătate a secolului XX, naiul cunoaște o ascensiune artistică spectaculoasă, datorită perfecționării construcției sale (stabilirea acordajului fix) și noilor posibilități ale tehnicii de emiterie a sunetelor alterate (prin schimbarea poziției buzelor ș.a.), care au revoluționat arta de interpretare la acest instrument, ce a fost adusă astăzi la cele mai înalte culmi ale virtuozității. Un aport considerabil în acest proces l-au avut Fănică Luca (în România) și Petre Zaharia (în Moldova). Naiști celebri, precum Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Radu Simion (România), Boris Rudenco, Vasile Iovu (Moldova) au dus departe faima acestui instrument.

Totodată, în Moldova și România s-au format tradiții solide de predare instituționalizată a naiului, la toate nivelele învățământului muzical (începând cu anii 1940). Au apărut noi generații de naiști (Iulian Pușcă, Marin Gheras, Bogdan Țurcan, Ștefan Negură), mulți dintre care activează peste hotare. Către sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI, naiul a depășit cadrul tradițional folcloric, prezența lui fiind atestată în tot mai multe genuri muzicale — de la muzica academică, la jazz, pop sau rock. Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicieni și compozitori din diverse țări, manifestat la noi și prin prezența unor studenți internaționali la AMTAP (din USA, Coreea de Sud), afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii.

Cuvinte-cheie: nai, arta de interpretare la nai, naiști celebri, mondializarea naiului

**ПЕСЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ЛЕВОБЕРЕЖЬЯ ДНЕСТРА
В СБОРНИКАХ ФОЛЬКЛОРА 1930х–1940х ГОДОВ:
СОВРЕМЕННАЯ АТРИБУЦИЯ**

REPERTORIUL DE CÂNTEC PROPRIU-ZIS DIN STÂNGA
NISTRULUI ÎN CULEGERI DE FOLCLOR DIN ANII 30–40 AI
SECOLULUI XX DIN PERSPECTIVĂ CONTEMPORANĂ

Диана БУНЯ,

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

Василий ДРАГОЙ,

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

научный сотрудник, Приднестровский государственный
институт искусств,
Тирасполь, Республика Молдова

Помимо современных материалов, собранных в фольклорных экспедициях и хранящихся в разных фольклорных архивах Молдавии, важным источником для изучения лирической песни долины Днестра — одного из самых жизнеспособных, популярных видов лирического жанра современности — являются сборники 30–40-х годов XX-го века. В процессе анализа репертуара этих сборников чрезвычайно важно учитывать историко-политический контекст: 1937–1940 годы в СССР были связаны с апогеем коммунистической идеологии — факт, отмечаемый многими исследователями. В результате изучения репертуара данных сборников выяснено, что он включает:

а) песни, чужеродные фольклорному мелосу (авторские образцы, сочиненные в народном стиле и раскрывающие современную советскую тематику). Ярким примером может служить ряд песен из сборника *Кынтеше (Песни)*, изданного в Тирасполе в 1940 г. под редакцией Д. Гершфельда, в котором из 50 песен, 10 — это авторские мелодии советского содержания, сочиненные в народном стиле;

б) песни из сел долины Днестра, многие из которых могут быть услышаны и сегодня в репертуаре фольклорных ансамблей и исполнителей фольклорной музыки этого ареала. Многие варианты подобных мелодий (*Листок полыни; Эй, Ияна; Прийди, любимый; Прийди вечером; У Днестра, у окраины* и др.) мы записали во время экспедиций, сделанных в последние годы. По нашему мнению, включение этих песен в указанные сборники на самом деле отражает реальную картину их распространения и функционирования в изучаемом периоде;

в) песни широкого распространения, встречающиеся как на территории между Прутом и Днестром, так и на всем румынском этническом пространстве, популярные в то время, а некоторые даже и сегодня. Факт чрезвычайно интересен, поскольку этот репертуар «просочился» в анализируемые сборники вопреки бдительной советской издательской цензуре.

В заключение автор предлагает несколько методологических предпосылок, которые необходимо учитывать в будущих исследованиях.

Ключевые слова: фольклорный сборник, лирическая песня, долина Днестра, репертуар, советская тематика, издательская цензура

UN TEZAUUR UMAN VIU — FLUIERAȘUL VASILE UNGUREANU DIN MĂLINI, JUDEȚUL SUCEAVA

Irina Zamfira DĂNILĂ,

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

Vasile Ungureanu, născut în anul 1952 în comuna Mălini, este un fluieraș renumit pentru zona etnofolclorică Fălticeni. Este unul dintre pușinii rapsozi din județul Suceava care a fost distins cu titlul de „tezaur uman viu” al patrimoniului Unesco, în anul 2015.

Înzestrat cu un talent muzical nativ, încă de mic a început să cânte la fluierul mic fără dop, apoi la cel mare, folosit îndeosebi în mediul pastoral, dar și la tilincă. A preluat și învățat repertoriul folcloric specific comunei Mălini, mai ales pe cel pastoral, pe care l-a practicat din pasiune, în paralel cu profesia sa — cea de lucrător în domeniul silvic. Încă din tinerețe s-a făcut remarcant ca un virtuoz interpret al fluierului mare fără dop, participând la numeroase festivaluri de folclor locale, înainte de 1989 obținând Premiul I la

etapa națională a Festivalului Național Cântarea României. După 1989 a înființat Grupul folcloric pastoral *Obcina Stânișoarei*, alcătuit majoritar din bărbați de toate vârstele, dar și din femei, formație cu care a participat la manifestări folclorice din țară și din străinătate.

Repertoriul practicat de rapsodul Vasile Ungureanu, alături de membrii grupului său, este unul deosebit de valoros, de origine arhaică, țărănească, reprezentat de genuri pastorale, dar și ale obiceiurilor ocazionale de iarnă. Din repertoriul pastoral interpretat de grupul *Obcina Stânișoarei* fac parte: semnale de bucium (trâmbiță) utilizate în munca păstorilor la stână, doine instrumentale, cântece propriu-zise vocale și rituale pastorale, precum și jocuri bărbățești specifice zonei, precum *Bătrâneasca* de la stână, *Corăgheasca* sau *Rusasca*. Repertoriul obiceiurilor de iarnă al formației din Mălini constă în: colind de ceată, *Plugușor* (însoțit de o melodie târăgănată interpretată la fluierul mare fără dop și de buhai) și o variantă originală și spectaculoasă a *Jocului Caprelor* (însoțit de fluier și dobă).

Membrii grupului folcloric aflați sub îndrumarea lui Vasile Ungureanu au învățat să cânte la fluier și cu vocea, să interpreteze cu aplomb și expresivitate rolurile din jocurile cu măști animaliere și texte savuroase de *Plugușor*, să danseze jocuri tradiționale și multe altele. Toate aceste deprinderi au fost formate de către conducătorul grupului, în cel mai autentic stil folcloric bucovinean, departe de influențele mass-media, ale diverselor mode și „gusturi” de moment sau comerciale, ceea ce demonstrează că Vasile Ungureanu merită pe deplin distincția onorantă de „tezaur uman viu” al patrimoniului național și universal, pentru contribuția sa la păstrarea și promovarea tradițiilor românești perene.

Cuvinte-cheie: *rapsod, tezaur uman viu, folclor autentic țărănesc, patrimoniu, Bucovina*

РОК-БАЛЛАДА И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ: ОБЩЕЕ И НЕОБЩЕЕ

BALLADA-ROCK ȘI CÂNTECUL POPULAR: ELEMENTE COMUNE ȘI DISTINCTE

Ирина ВАВШКО,

аспирант, Национальная музыкальная академия Украины имени
П.И. Чайковского, Киев, Украина

Обращаясь к определению понятий *баллада* и *балладность*, уместно дифференцировать их историко-терминологический и типолого-терминологический смыслы. Термин *баллада* по отношению к разным интонационным практикам обозначает разные феномены, часто не имеющие между собой генетической связи. Концепция жанра баллады встречается в работах музыковедов В. Конен, В. Сырова и др.

Известно, что в жанрах фольклорного генезиса — балладе, блюзе и кантри — лежат истоки и первооснова рок-музыки. Очевидно, что фольклорная баллада повлияла на появление и развитие распространенной в XX веке, но малоисследованной *рок-баллады*. Продемонстрируем сказанное на примерах из творчества известного американского исполнителя и композитора **Боба Дилана**, яркого представителя стиля *фолк-рок*:

- Народная песня *House of the Rising Sun* в аранжировке Б. Дилана. Особенности композиции, инструментальное воплощение. Трансформация народной песни в рок-балладу в кавер-версиях групп *The Animals, Rolling Stones, Muse, Pink Floyd*;

- Композиция *Knocking on Heavens Door* — образец классической рок-баллады. Варианты жанра в исполнении

Б. Марли, Р. Уотерса, групп *Nazareth*, *Guns N' Roses*, *The Doors* и других. Стилиевые особенности каверов.

Фольклорная стилизация рок-баллады (*Stairway to Heaven* и *Babe, I'm gonna leave you*) в творчестве группы **Led Zeppelin**, основоположника Hard Rock&Heavy Metal.

Соединение народнопесенных и рок-балладных черт в композиции *Журавлі* украинской группы **The Hardkiss** (2017).

Ключевые слова: рок, рок-баллада, фолк-рок, Боб Дилан, *Led Zeppelin*, *The Hardkiss*

GYÖRGY LIGETI — PREZENȚE FOLCLORICE ÎN CREAȚIA PENTRU CLAVIATURI

Amalia SZÚCS-BLĂNARU,

doctor în muzicologie, profesor, Școala gimnazială *Vaskertes*
Gheorgheni, județul Harghita, România

György Ligeti, ca reprezentant marcant al avangardei muzicale postbelice, fascinează prin expresivitatea muzicii sale dar ne surprinde și prin sinteza multiplelor surse de inspirație muzicale ori extra-muzicale. Dintre acestea, folclorul se regăsește într-o seamă de compoziții din toate etapele creației sale reflectând mediul multicultural din care provine autorul.

În prima perioadă, cea de formare, raportarea la muzica populară se face de o manieră evidentă. Citatul și prelucrarea cântecelor populare sunt formele în care compozitorul se raportează la muzica auzită în copilărie. Influența lui Bartók este puternică. O importanță majoră are și contextul istoric în care Ligeti a trăit la acea vreme.

Etapa a doua, maturitatea artistică, ne oferă mai puține exemple, însă aceste opusuri constituie repere în muzica sa. Asocierea cu clavecinul este, cel puțin, inedită. Trăsătura cea mai semnificativă este rafinarea modalității în care folosește materialul

sonor preexistent. Temele sunt supuse deformării, ritmul este utilizat independent de conținutul melodic.

Rafinarea modalităților de utilizare este caracteristică ultimei etape. Marea sinteză realizată în *Studiile pentru pian* face, din nou, apel la muzica populară, de această dată include și polifonia ritmică africană. Astfel se încheie o creație întinsă pe mai multe decenii. Inventariind constantele stilistice, ajungem la concluzia că folclorul este o prezență constantă în integralitatea operei lui György Ligeti.

În cele peste șase decenii de activitate componistică, drumul parcurs este lung nu numai din perspectivă temporală ci și din cea a evoluției modalităților de lucru, ori a surselor folosite. Măiestria lui Ligeti constă în felul în care a sintetizat într-o operă unică influențe atât de diverse.

Cuvinte-cheie: *György Ligeti, folclor, pian, clavecin*

CREAȚIA COMPONISTICĂ — TRECUT ȘI PREZENT

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО — ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

INTONATION PRACTICE AND ITS SPACE (OPERA AND PHILHARMONIC HALL)

PRACTICA INTONAȚIONALĂ ȘI SPAȚIUL ACESTEIA (SĂLILE DE OPERĂ ȘI FILARMONICĂ)

Yurii CHEKAN,

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

Current situation in the field of music can be characterized as a system with chaotic intonation multistructurality as its distinctive feature. There are different intonation practices that co-exist in the modern sound space — sound manifestations of fundamentally distinguishable sub-cultures: academic music of European tradition, avant-garde, authentic and derivative European and Extra-European folklore, music art of so-called "minstrel type", "canonic improvisation", etc.

Each of the intonation practices mentioned above is characterized by, first of all, distinct organization of physical and artistic space. When conducting a research on the chaotic intonation multistructurality of modern music world, it is reasonable to focus on identifying the prominent features of space organization, for it is a defining factor, which, on the one hand, distinguishes one intonation practice from another, and, on the other hand, secures the internal consistency and self-tautology of a particular intonation practice.

The analysis of the specifics of space organization — one of the defining specifications of the intonational world image — can be conducted in a comparative way. A comparative research may include the phenomena which are either as distant or as close as possible. On such comparison, one can notice subtle differences in the phenomena, which at the first glance belong to same intonation practice and same field.

A promising direction of comparing close phenomena is to draw comparison between opera house and philharmonic hall. Both formations belong to the New European cultural tradition; base themselves on the concept of authorship and artwork; in the process of communication, they implement three-link communication chain (composer — performer — listener). The specifications of the comparison, which shows substantial differences between the halls of opera house and philharmonic are as follows: dimension of the building/accommodation; set of requirements for the stage; differences in the structure of the auditorium. Mentioned differences are indicators of the fact that the philharmonic and opera halls have different genotypes and belong to different fields, namely art sector and culture industry.

***Keywords:** intonation practice, chaotic intonation multistructurality, space organization, comparative research, opera house, philharmonic hall*

MANIFESTĂRILE CONȚINUTULUI IDEATIC ÎN TITLURILE CONCERTELOR INSTRUMENTALE ALE SEC. XX

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

Concertul instrumental a reprezentat, în tot decursul evoluției muzicii culte până în cea de a doua jumătate a secolului XX, genul de muzică absolută. În pofida faptului că în toate epocile au existat concerte cu program, fiind extrem de cunoscute (un exemplu elocvent în acest sens sunt *Anotimpurile* de A. Vivaldi), acestea au constituit, totuși, excepții.

În muzica contemporană tot mai des apar proiecte componistice individuale în care tematica, problematica, sfera intonațională, arhitectonica sunt strâns legate între ele, provenind din concepția programatică, din ideea generală a creației — ultima (ideea muzicală) având un spectru larg de manifestări: de la anumite procedee tehnologice, tipuri de texturi, complexe intonațional-tematice până la scenariul unor evenimente care, desfășurându-se conform unui subiect (*sogetto*) și, respectiv, unei dramaturgii, complinesc, deopotrivă, conținutul și forma lucrării. Însă, chiar și concertele instrumentale care nu au un titlu sau un alt indice programatic, rămânând cu denumirea academică a genului — Concert, capătă în muzica ultimelor cinci decenii soluții individuale sub aspectele ideatic, de conținut, arhitectonic. Astăzi întâlnim concerte instrumentale monopartite aparținând unor compozitori contemporani, având în calitate de titlu doar definiția genului — *Concert*, muzica cărora este menținută în același caracter lent, meditativ, contemplativ, reculegător de la începutul și până la sfârșitul lucrării. Multe dintre cele 15 concerte instrumentale de E. Denisov, printre care și *Concertul pentru fagot, violoncel și orchestră* sau *Concertul pentru flaut, oboi și orchestră*, ar putea servi drept exemple în aspectul evidențiat. De fapt, atât tiparul, cât și conținutul acestor lucrări sunt emanația părții a doua — lente, dar într-o formă supradezvoltată a concertului instrumental clasic. Creațiile respective precum și cele, conținutul cărora se concentrează preponderent pe caracterul elegiac, pastoral, tragic sau filosofic, fără a aduce imagini contrastante (de exemplu, *Concertul pentru oboi și*

orchestră de R. Șcedrin), reprezintă mostre atipice ale genului de concert instrumental, care, de regulă, este bazat pe contrastul de tempouri și caractere.

Concertele instrumentale, cărora autorii le-au atribuit titluri constituie o altă categorie, destul de numeroasă, a genului, reafirmând tendința spre individualizarea maximă a proiectului componistic. La rândul lor, inovațiile multiaspectuale ale proiectelor individuale duc la reconstituirea și, prin urmare, la transformarea genului.

Cuvinte-cheie: concertul instrumental, idea muzicală, concepția programatică, titlul concertului, muzica sec. XX

**DONNACHA DENNEHY, *ONE HUNDRED GOODBYES*
(CÈAD SLÁN): HOW TO WRITE MUSIC WITH FOLK
MATERIALS IN THE 21ST CENTURY**

DONNACHA DENNEHY, *ONE HUNDRED GOODBYES*
(CÈAD SLÁN): CUM SE SCRIE MUZICA ÎN BAZA
MATERIALELOR FOLCLORICE ÎN SECOLUL XXI

Ildar KHANNANOV,

Doctor, Professor, Peabody Institute, Johns Hopkins University,
Baltimore, USA

In the course of the 20th century, the art of composing music based upon folk materials went through the extreme judgements. One might notice that the major front line between the West and East dissected the musical composition into the art of an isolated individual, on the one side, and the art of collective origin, on the other. The struggle of formalists and social determinists is one of the most radical examples of the same opposition. Today, in the West, the legacy of the mid-century avant-garde slowly fading away; it is being replaced with the multiplicity of trends united under the

umbrella of “experimental music.” This new music is different from the Darmstadt elitism in many ways; it is open to the means of expression. There are simply no taboo (with the exception, perhaps, of the ban on classical logocentric model). Music of Donnacha Dennehy is hard to classify within the older matrix of styles and periods. The composition *Cead Slan* is an homage to good old American minimalism, with one important addition: there is a sound track that is taken from the 1920’s recording of Irish folk music. The recording is not digitalized; neither it is processed; it retains the rough quality of recording techniques of that time. The voice sounds as if it comes directly from the past. The string quartet reacts as a collective collocutor, over the time and space that separate the 1920s rural Irish music from the Peabody Institute of Johns Hopkins and its modern musicians. Instrumental participant interacts with the vocal. This is, perhaps, a new concept of interaction of folk music with the academic musicians. It is something that makes us, musicians, trained in Eastern-European tradition, to rethink (perhaps, again) our attitude to our own tradition of composition in the context of folk music.

Keywords: Donnacha Dennehy, One Hundred Goodbyes, folk materials, interaction of folk music with the academic musicians

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ 1980–2000-х ГОДОВ

TENDINȚE STILISTICE ÎN CICLURILE VOCALE ALE
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA SCRISE PE
VERSURILE POEZILOR RUȘI ÎN ANII 1980–2000

Виктория НИКИТЧЕНКО,

доктор искусствоведения и культурологии, и.о. доцента,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Камерно-вокальные циклы на стихи русских поэтов, созданные композиторами Республики Молдова на рубеже XX–XXI вв. — ценный в художественном отношении пласт отечественной камерно-вокальной музыки. Он представлен сочинениями Г. Чобану, В. Ротару, З. Ткач, М. Стырчи, Б. Дубоссарского. Разнообразные по стилевому решению, они обнаруживают несколько ведущих тенденций. Одна из них связана с влиянием русской вокальной музыки конца XIX – начала XX вв. Примером могут служить миниатюры вокального цикла В. Ротару на стихи Н. Пясецкой, в которых композитор опирается на стилевые особенности камерной вокальной лирики П. Чайковского и С. Рахманинова. Отдельные черты инструментального стиля П. Чайковского можно обнаружить также в виртуозности и фактурной многослойности фортепианного сопровождения вокального цикла М. Стырчи на стихи А. Блока.

В жанрово-стилевых и композиционных особенностях романсов вокального цикла *Эпиграммы* на стихи А. Пушкина Б. Дубоссарский опирается на традиции сатирических романсов А. Даргомыжского, М. Мусоргского и Д. Шостаковича.

Сильное влияние на камерно-вокальное творчество отечественных авторов указанного периода оказала русская музыка XX в. Так, трагический гротеск поэзии А. Блока в вокальном цикле М. Стырчи обусловил обращение к изломанной, хроматизированной мелодике, отсылающей к традициям вокальной лирики Шостаковича. Вокальный цикл З. Ткач на стихи Л. Дорошковой *Полюби меня, хороший* выделяется в контексте отечественной камерно-вокальной музыки своей неоромантической стилистикой, продолжающей развитие экспрессивной лирики Н. Мясковского, С. Прокофьева, Ю. Шапорина.

Особое место в камерно-вокальном творчестве композиторов Республики Молдова занимает вокальный цикл Г. Чобану *Два сонета* на стихи И. Анненского и И. Бунина, где композитор синтезирует стилевые приметы французского импрессионизма с современными техниками музыкальной композиции.

Ключевые слова: русская поэзия, вокальный цикл, стиль, Геннадий Чобану, Владимир Ротару, Злата Ткач, Мариан Стырча, Борис Дубоссарский

MINIATURILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII'1950–80): PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE

Ruslana ROMAN,

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

Miniatura pentru pian este un gen care s-a manifestat în practica muzicală universală pe parcursul mai multor secole și ocupă un loc stabil în sistemul actual al genurilor muzicale. Acestui gen al creației componistice i s-au adresat cei mai renumiți compozitori: Jean-Phillipe Rameau, François Couperin, Domenico Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig van Beethoven, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Ferencz Liszt, Claude Debussy, Maurice Ravel, Piotr Ceaikovski, Aleksandr Skriabin, Serghei Rahmaninov, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici etc. Genul de miniatură reflectă „mai operativ” tendințele estetice și stilistice curente ale culturii muzicale. Analiza genului respectiv în cadrul unei culturi naționale, în creația unor

anumiți compozitori, într-o anumită perioadă istorică ne dă posibilitatea să înțelegem mai nuanțat și multilateral tendințele menționate mai sus.

Întrucât noțiunea de gen este una multiaspectuală, miniatura pianistică poate fi analizată de pe diferite poziții. Modalitatea teoretică a sistematizării o constituie clasificarea. În practica muzicală universală s-au stabilit trei categorii de clasificare a miniaturilor: miniaturi separate, cicluri de miniaturi și culegeri de miniaturi. De exemplu, o atare clasificare este cea mai răspândită și în lucrările muzicologice ce reflectă reperele esențiale în creația pianistică a lui Robert Schumann, Ferenc Liszt, Claude Debussy ș.a. Analizând majoritatea miniaturilor pentru pian scrise de compozitorii autohtoni în perioada postbelică, putem constata că același criteriu de abordare a miniaturii își păstrează valabilitatea și aici.

În articolul dat autorul se va referi la sistematizarea și clasificarea principalelor varietăți ale genului de miniatură pentru pian și va analiza o serie de miniaturi separate, în care s-au evidențiat mai semnificativ trăsăturile specifice muzicii naționale la diferite etape ale evoluției ei în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Cuvinte-cheie: miniatură, compozitori din Republica Moldova, particularități stilistice, forma muzicală, gen muzical

IMPLOZIA MOTIVICĂ ȘI CONSECINȚE ÎN PLANUL FORMEI

Mihaela Sanda POPESCU,

doctor în Arte (Muzică), profesor, Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Târgu-Jiu, județul Gorj, România

Implozia motivului muzical și consecința sa formală determină o constantă al cărei fundament este atemporalitatea. Ceea

ce asigură dinamica motivului muzical este componenta sa narativă care implică un anume program prin prezența textului sau sintetizând cele mai semnificative evenimente ale prezentului artistic. Conținut specific în unitatea ritmică primară (Hugo Riemann), motivul muzical este o latență formală; dimpotrivă, forma este un „conținut sedimentat” (Adorno). Dimensiunea narativă a motivului muzical este „fugitivul” și „tranzitoriul” din definiția modernității (Ch. Baudelaire.) și „purificarea negativă a mișcărilor de avangardă” (Maxime Egger, *Arvo Pärt — Muzica tăcerii*).

În secolului al XIV-lea, Alfred de Vigny și motetul său, *La mesnie fauveline* (*Casa — neamul lui Fauvel*), ofera exercițiul polifonic rezultat din poltextualitate. (F.A.U.V.E.L. este acronimul celor șase păcate capitale ale celui care a furat proprietatea stăpânului său); cuvântul se „sedimentează” în conținutul motetului. Această metodă componistică a fost remarcată de Pierre Boulez în creația lui Webern *Simfonia de cameră* op.21 (1928), în care recurența serială amintește *chiasmul* secolul XIV. *Non sed multum* este crezul estetic al neoclasicului vienez, ca un gest de refugiu în infrastructura sonoră.

Neoclasicul Alban Berg laudă frumusețea *Reveriei* (*Träumerei*) de Robert Schumann considerând-o o construcție matematică: pătrimea — timp adăugat este semnul emoției și seria matematică.

„Tendința irezistibilă spre disonanță” (Adorno) apare, în mod paradoxal, la marele clasic Mozart într-o glumă muzicală (1787), iar Mozart devine un adevărat precursor al lui Stravinski (*Petrushka*, eroul nefericit etern al tuturor târgurilor). „Tendința irezistibilă spre disonanță” dezvăluie tăcerea ca o rezoluție, ca „un concept confirmat de ceea ce-l dezmente” (Hegel) și obiectul filozofiei muzicale.

Avangarda a anunțat chiar tăcerea, ca muzică a viitorului: „clasicul” Érik Satie (1866–1925) cu *muzica săracă*, devine neosocraticul autor al *Muzicii de Mobilier* — înțeleapta așezare printre lucruri. În anii '60, în conformitate cu observația filosofului francez Jean Baudrillard, societatea de producție se înlocuiește cu societatea

de consum și valoarea cu semnificația; aceste evenimente par a fi cuprinse în componenta narativă a *minimalismului* declanșat după interpretarea integrală, de 840 de ori a *Vexațiunilor* lui Erik Satie (New York, 1963). În 1961, John Cage publică *Silence*: prelegeri și scrieri; aceasta include tăcerea, nu ca prezența absenței, ci ca permanență (*Silence 4'33 — 1952*). În *C*, creația lui Terry Riley din 1964, continuă angoasa satistă, în repetitivul a 53 de motive.

Estonianul Arvo Pärt (născut în 1935) este autorul unui nou concept muzical, *Tintinnabuli* — „fuga deliberată în sărăcie”, ca rezultat al „substituirii lichefiate și aseptice a comuniunii cu comunicarea” (Jean Baudrillard).

Motivul (latență formală) nu mai este sunetul, ci căutarea sa, iar forma, redimensionarea semnificativă a acestei latențe formale.

Cuvinte-cheie: implozia motivică, motivul muzical, concept muzical

LUCRĂRILE CU TEMATICA RELIGIOASĂ ALE COMPOZITORULUI VLADIMIR CIOLAC ÎN SPAȚIUL SACRAL AL CREAȚIEI MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

Ecaterina GÎRBU,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

În a doua jumătate a secolului XX în componistica modernă se evidențiază tendința de reînviere a genurilor muzicii religioase. În special, o abordare mai amplă a acestora se distinge în cultura muzicală universală de după cel de-al Doilea Război Mondial, când tematica pacifistă sau cea legată de viață și moarte se întâlnesc pe larg în creația compozitorilor din diferite țări. Revenirea la valorile

moral-spirituale continuă și după destrămarea Uniunii Sovietice și căderea regimului ateist.

În panorama componisticii contemporane autohtone se înscriu creații care dovedesc un spectru larg de abordări și reflectă diferite aspecte ale culturii muzicale naționale. Totuși, una din temele ce se afirmă mai ales la începutul anilor '90, odată cu schimbările produse în societate, este legată de o tendință nouă, și anume, revenirea la valorile spirituale care au constituit un suport important pentru cultura europeană pe parcursul mai multor secole. Artistul contemporan redescoperă arta trecutului, abordând genurile, formele, textele arhaice etc., pentru a le oferi o nouă viață, îmbogățindu-le cu diverse tratări, concepte, contexte etc. și plasându-le într-o zonă pluridimensională imensă.

Reflectarea tematicii religioase deschide un spectru absolut nou în componistica autohtonă, fiind abordată sub diferite ipostaze, provocând un interes deosebit, mai ales la confluența secolelor XX–XXI. Pentru unii compozitori adresarea la tematica religioasă devine un mod de a-și exprima propriile viziuni sau un suport spiritual ce contribuie la creșterea propriului potențial, pentru alții este o tentativă de a experimenta un domeniu nou.

Reprezentant al componisticii contemporane din Republica Moldova, Vladimir Ciolac propune o tratare originală a tematicii religioase, acest fapt constituind aspectul fundamental ce-i traversează întreaga creație. Stratul religios reprezintă sursa centrală a muzicii sale, ce se manifestă prin larga și bogata diversitate a abordărilor genuistice pe parcursul întregii sale activități artistice. Modalitățile variate de a integra, în diferite genuri și specii ce aparțin anumitor branșe ale muzicii eclesiastice, intensele sale căutări de ordin religios, constituie pilonul spiritual, de o profundă originalitate artistică, al creației sale.

Portofoliul componistic al lui V. Ciolac include opusuri de geneză catolică, care pot fi clasificate în prealabil în trei grupuri, în

funcție de proporții și de legătura cu ritul creștin occidental, fiind aranjate apoi în ordine cronologică:

1. Lucrări spirituale de concert scrise în baza modelelor liturgice europene occidentale ale muzicii sacre.
2. Lucrări spirituale extra-liturgice, cu tematică spirituală, destinate pentru interpretarea concertistică instrumentală.

Lucrările muzical-spirituale de concert scrise în genurile muzicii catolice pot fi divizate în două grupuri. Criteriile conform cărora se produce departajarea sunt determinate reieșind din tematica reliefată în cadrul acestora.

Astfel, la *primul grup* pot fi atribuite creațiile ce se axează pe o tematică *hristologică* care reflectă chipul lui Iisus, ca Salvator și Mântuitor al lumii, imagine ce constituie reperul unificator determinant al predicamentului propus.

Cel de-al *doilea grup* include creațiile, conținutul cărora este legat de chipul Maicii Domnului, relevat și în denumirea acestora.

Particularitatea esențială comună celor două grupuri se definește prin reactualizarea pe parcursul secolelor a genurilor circumscrise cultului catolic.

Cuvinte-cheie: Vladimir Ciolac, creația corală, tematica religioasă, genurile muzicii catolice

ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ВИКТОРА СИМОНОВА

GENUL DE SIMFONIE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI VICTOR SIMONOV

Галина КОЧАРОВА,

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

В докладе предлагается краткий обзор симфонического творчества Виктора Симонова, выполненный в преддверии 80-летнего юбилея композитора, на протяжении 1975–1991 года работавшего в Молдавии и поныне, несмотря на переезд в Москву, сохранившего членство в Союзе композиторов и музыковедов Республики Молдова. К настоящему времени крупные оркестровые сочинения в его портфеле представлены десятью инструментальными концертами и семью симфониями. Часть из этих произведений прозвучала в Кишиневе, Тирасполе и Москве, где в последние годы его музыка входит в программу фестивалей *Московская осень*.

Докладчик, опираясь во многом на высказывания самого композитора, концентрирует свое внимание именно на симфониях, последовательно представляя данные о них в хронологическом порядке, что помогает проследить эволюцию авторского отношения к трактовке их замысла, оценить разнообразие использованных жанровых разновидностей симфонии и композиционных решений. Выбор данного жанра в качестве объекта исследования обусловлен также посвящением нынешней конференции памяти Владимира Аксенова, в своих трудах часто обращавшегося к проблемам симфонического мышления.

Ключевые слова: композитор Виктор Симонов, оркестровые сочинения, симфония, инструментальный концерт, 80-летний юбилей, эволюция авторского отношения к замыслу сочинения

**ЛЕДИ С МОЛОТКОМ, ИЛИ
ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ**

LADY CU CIOCANUL SAU MUZICA PENTRU PIAN DE
GALINA USTVOLSKAIA

Ирина СТЕПАНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Елена СИМОНЯНЦ,

аспирант, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Галина Уствольская — одна из загадочных фигур русской музыки XX в., ее творчество демонстративно отгорожено от слушателя. Опусы Уствольской далеки от любых художественных направлений, они и сегодня звучат современно, не уступая в смелости музыкального языка другим прославленным отечественным авангардистам.

Список сочинений, составленный самой Уствольской, включает 24 наименования, традиционных по жанровой принадлежности: симфонии, сюита, сонаты, концерт, прелюдии, дуэт, трио, октет; «выпадают» лишь Композиции (№1, №2, №3). Однако жанр для Уствольской — условность: «камерные» сочинения насыщены динамизмом, в каждую из пяти симфоний вводится вокал, все они (кроме Первой) имеют названия, указывающие на духовную составляющую

Рояль присутствует в большинстве сочинений Уствольской, поскольку подходит для выражения любых ее художественных идей. Более того, именно в фортепианном творчестве формируются общие черты стиля композитора:

природная ударность рояля влияла на становление музыкального языка Уствольской и наилучшим образом передавала специфическую для ее музыки эмоцию.

Уникальность фортепианного стиля заключается в апологии ударности, понимаемой композитором буквально и доведенной до максимума в последних фортепианных сонатах: Пятой (1986) и Шестой (1988), где принцип акцентировки каждого звука в точном смысле слова абсолютизируется. При этом Уствольская демонстрирует широчайшую амплитуду ударности как приема: от одиночных напряженных, предельно собранных звуков-стуков до неистово колотящих кластеров, разнообразие которых поражает. Фортепианное творчество Уствольской — это апогей ударности в трактовке рояля XX века. Об этом свидетельствуют и ансамблевые сочинения: *Композиция для восьми контрабасов, ударного инструмента и фортепиано, Большой дуэт для виолончели и фортепиано.*

Фортепианная фактура в опусах Уствольской неvirtуозна, но исполнительски трудна из-за накала эмоционального поля, психологической остроты образов и авангардных методов воспроизведения звуков. Очевидно, что Уствольская определила мощное течение в современной русской музыке и довела свои открытия до пределов возможного.

Ключевые слова: *Галина Уствольская, композитор, сочинение, фортепиано, ударность*

**МИНИАТЮРЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
КАК ПРИМЕР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МОНОЛОГА
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА (ДИАЛОГ З. ТКАЧ И VIOLINO SOLO
В. БЕЛЯЕВА)**

MINIATURILE PENTRU VIOARA SOLO CA EXEMPLU DE
MONOLOG INSTRUMENTAL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA (*DIALOG DE Z. TCACI SI VIOLINO
SOLO DE V. BELEAEV*)

Ольга ВЛАЙКУ,

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

Сольные скрипичные миниатюры предрасположены к выражению музыкального высказывания индивидуально личной, субъективной природы, поскольку тембр этого инструмента вызывает непосредственные ассоциации со звучанием человеческого голоса. Произведения для скрипки соло — это своего рода монологи, в которых с наибольшей проникновенностью и исповедальностью высказываются сокровенные музыкальные мысли авторов. Яркими примерами могут служить пьесы *Диалог З. Ткач* и *Violino solo* В. Беляева.

Миниатюра З. Ткач написана в простой трехчастной форме: крайние части построены как вариационно-вариантное импровизационное развертывание мелодии речитативного склада, средняя реализует фактурную формулу вальса. В первой теме композитор вводит 11 из 12 хроматических звуков и трактует их в технике свободной атональности. В образном плане сопоставление двух тематических элементов можно

трактовать как попытку разрешить глубокий внутренний конфликт человеческой души, стремящейся обрести мир в самой себе. В исполнительском аспекте важно внимание к фразировке: внезапная звуковая атака в начале фраз и решительный обрыв заключительных звуков. Рекомендуется небольшое увеличение пауз между фразами, чтобы образ их тишины рельефнее оттенил интонационное напряжение мелодии.

Произведение В. Беляева содержит многозначность: слово *solo* как бы намекает на жанровые параметры концерта с диалогическим противопоставлением *solo* и *tutti*, с другой стороны, рождаются ассоциация с монологом-исповедью. Следовательно, в пьесе *Violino solo* концертность сочетается с камерностью, техническая виртуозность — с тщательной детализацией. Все вместе подчинено идее раскрытия богатой гаммы чувств художника, обостренно воспринимающего противоречия действительности и тонко отражающего смену контрастных эмоциональных состояний, порой граничащих с лихорадочной горячностью. Миниатюра *Violino solo* написана в простой четырехчастной форме сквозного типа, где крайние медленные разделы воспринимаются как вступление и кода и обрамляют более подвижные по темпу, яркие по интонационно-тематическому строению, разнообразные по фактуре и динамике средние. Следовательно, над четырехчастной конструкцией целого выстраивается в качестве второго плана простая двухчастная форма со вступлением и кодой.

Ключевые слова: скрипичная миниатюра, монолог, медитация, микротематизм, драматургия, композиция, музыкальный язык, Злата Ткач, Владимир Беляев

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ЧЕРТЫ СТИЛЯ

CREATIA PIANISTICĂ A SNEJANEI PÂSLARI: CARACTERIZARE GENERALĂ ȘI TRĂSĂRURI STILISTICE

Светлана ЦИРКУНОВА,

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

Дмитрий КАБАКОВ,

мастер, преподаватель,
Приднестровский государственный институт искусств,
Тирасполь, Республика Молдова

Произведения для фортепиано, созданные С. Пысларь, относятся к двум периодам ее творчества. В 1990-е гг. появились *Вариации на тему хорала И.С. Баха*, цикл пьес *Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов*, композиция *Les Cantilènes* и миниатюра *Sostenuto*. В 2010-х гг. возникают *Три молдавские народные песни* и пьесы *Гагаузяска, Отправляясь в Кишинев, Бэтута, Право хоро*.

В сочинениях 1990-х гг. доминируют лирические образы, решенные в традициях романтизма, основой музыкально-драматургических процессов является тематизм в классическом понимании, звуковысотное мышление реализуется в форме гармонической тональности, фортепианная фактура строится как гомофонно-гармонический склад.

Опусы 2010-х гг. относятся к области педагогического репертуара детских музыкальных школ. Базирующиеся на фольклорном материале, они демонстрируют использование вариантности, вариационности и точной повторности как

способов интонационно-тематического развития, *ostinato* как выразительного средства. Это приводит не только к ассоциациям с народным творчеством, но и оказывается органично связанным с таким современным способом композиторской работы как репетитивность.

Фортепианные произведения С. Пысларь дают основание для наблюдений над эволюцией ее композиторского письма, которая может быть определена как движение по пути обретения творческой индивидуальности от приверженности романтизму к синтезу различных техник современной композиции. Стилиевой парадигмой творчества С. Пысларь является тяготение к жанру миниатюры, обусловленная, с одной стороны, романтической поэтизацией малых форм, с другой, — минималистской установкой, идущей от эстетики постмодернизма.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, фортепианная миниатюра, романтизм, минимализм, репетитивная техника, постмодернизм

**СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СКРИПКИ А-МОЛЛ
ДЖ. ЭНЕСКУ: ЧЕРТЫ ЖАНРА И СТИЛЯ,
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ**

**SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ A-MOLL DE G. ENESCU:
TRĂSĂTURILE DE GEN ȘI STIL, PARTICULARITĂȚILE
TRATĂRII INTERPRETATIVE**

Надежда КОЗЛОВА,
профессор, Академия музыки, театра и изобразительных
искусств, Кишинев, Республика Молдова

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

Соната для фортепиано и скрипки *a-moll* Дж. Энеску, написанная в 1911 г. и изданная после смерти композитора, известна под названием *Torso*, поскольку представляет собой одну часть незавершенного сонатно-ансамблевого опуса. По кругу образов и средствам музыкального языка она относится к той линии творчества Дж. Энеску, которая воплощает картины природы, сельского быта и праздничного веселья. В этом плане данная соната продолжает художественные идеи *Румынской поэмы* (1897), *Румынских рапсодий* (1901) и *Второй* скрипичной сонаты (1899). Вместе с тем она предвещает находки более поздних опусов композитора: *Третьей* (*В румынском народном характере*) скрипичной сонаты (1926) *Сельской сюиты* для оркестра (1938), сюиты для скрипки и фортепиано *Впечатления детства* (1940) и др.

Специфику стиля сонаты *Torso* составляет синтез народно-национального начала с традициями романтизма (особенно сильно сказалось воздействие И. Брамса и С. Франка) и импрессионизма (прежде всего — Г. Форе, Ж. Массне и К. Дебюсси). Сочинение написано в свободно трактованной сонатной форме с экспозиционным контрастом главной и побочной тем, рапсодийно построенной большой разработкой, динамической репризой и кодой. В драматургии сонаты большое значение приобретает романтический принцип длительных динамических нагнетаний с достижением ярких кульминаций (главная — в разработке) и резких противопоставлений звуковых плотностей фактуры. Черты импрессионизма проявляются в гармоническом языке — преобладании септаккордов и аккордового колорита над функциональностью,

наличии красочных тональных сдвигов. В партии скрипки использованы типичные для румынской народной музыки интонационные обороты, фортепианный склад имитирует звучание цимбал. В целом, мелодика, ладогармоническое строение, метроритмическая организация, формообразование, ансамблевая фактура — все элементы музыкального языка и композиции типичны для камерно-инструментального стиля Дж. Энеску соответствующего периода творчества.

Ключевые слова: Джордже Энеску, соната для фортепиано и скрипки, романтизм, импрессионизм, фольклорные элементы, сонатная форма, рапсодийность

UTILIZAREA ARHETIPURILOR ÎN INTERLUDIUL PENTRU PIAN DE SABIN PĂUTZA

Cornelia APOSTOL,

doctor în studiul artelor, profesor,

Colegiul Național de Artă,

Iași, România

După grecescul *archetypos* în care *arche* înseamnă început, iar *typos* — tip, arhetipul constituie un model inițial după care se călăuzește cineva în realizarea unei opere. Arhetipul poate fi oricare din modulii ancestrali universali ai intuiției și intelectului care apar, potrivit terminologiei psihologice-religioase, în visuri și în mitologie. În creațiile religioase și populare muzicale, literare, vizuale s-au stabilit de-a lungul timpului niște modele, cele mai utilizate și plăcute de comunitate, care și-au dovedit valabilitatea în secole de existență. Creatorii culți au redescoperit valabilitatea arhetipurilor începând cu secolul XIX și au început să le utilizeze din secolul XX când au simțit necesitatea întoarcerii la peren după apariția expresionismului, deconstructivismului și a altor curente.

Lucrarea *Interludiu* de Sabin Păutza este o frumoasă piesă pentru pian din a doua jumătate a secolului XX, care prinde viață din inspirația mai multor arhetipuri laice și religioase, vocale și instrumentale. Este bitematică într-o formă bistrofică cu motto introductiv și mică repriză concluzivă. Mottoul introductiv sugerează tulnicele, T_1 este o litanie suprapusă motivului tulnicelor, T_2 aduce motivul clopotelor și o litanie înrudită cu T_1 . Temele sunt: una vocală religioasă, a doua instrumentală religioasă și motivul introductiv — instrumental laic. Compozitorul utilizează arhetipuri melodice (muzica de strănă), timbrale (tulnic, clopot), sintactice (eterofonia), funcționale (funcția magică a rugăciunii), nuclee modale de 3, 5 și 6 sunete, făcând economie de sunete și de intensități spre a realiza redescoperirea simplității naturale în muzică și a apartenenței permanente la fondul muzical autohton. Sabin Păutza se întoarce la esență, la arhaic după experiența post-serială a organizării matematice pe baza șirului lui Fibonacci din 1970 cu *Estratto*. Vibrația cantabilă a esteticii sale componistice a biruit ideologia modernismului așa cum o dovedesc toate creațiile sale ulterioare.

Cuvinte-cheie: Sabin Păutza, miniatură, arhetip, tulnice, clopote, litanie

SUITA PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA: REPERE SINTETICE

Natalia CHICIUC,

doctorandă, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

Dintre toate opusurile semnate de Gheorghe Neaga în genul de suită, *Suita pentru pian* este cel mai frecvent întâlnită atât în programele didactice și de concert, cât și în publicațiile muzicologice autohtone. În plus, creația a fost interpretată imediat după compunere

de pianista Ghita Strahilevici, căreia îi și este dedicată, și editată chiar în următorii ani. Lucrarea a apărut în prima etapă de creație a lui Gheorghe Neaga, mai exact în 1961, la câțiva ani distanță de absolvire de către autor a clasei de compoziție la conservatorul chișinăuian și într-o perioadă în care muzicianul își făcea debutul în poziția sa de compozitor cu primele opusuri instrumentale în forme mari. În acest context, se întâmplă ca *Suita pentru pian* să prezinte unele ambiguități în materie de limbaj muzical, iar opțiunile sale pot fi lăsate pe seama începutului de carieră componistică, dar pot fi percepute în același timp drept indicii ale unor încercări de preschimbare a tradiției.

Un prim factor în studiul lucrării îl reprezintă forma acesteia, una din cinci părți, pe cât de diferite (fiecare parte poate fi interpretată și separat), pe atât de coerente în sensul ciclicității și al unitarității. Coexistența ambelor direcții ale bipolarității emise poate fi acceptată numai în baza unor argumente rezonabile găsite pe parcursul cercetării structurilor și a limbajelor muzicale ale fiecărei mișcări, dar și ale relațiilor dintre acestea. Or, în ciuda individualității părților și a diferențelor dimensionale, există anumiți parametri care asigură conexiunea ideatică a opusului, oferind totodată un complex material muzical și o desfășurare în etape a unui conținut ce propune o diversitate impresionantă de emoții și reflecții artistice.

La începutul oricărui tip de analiză a partiturii se va constata, în primul rând, că primele trei părți — *Preludiu*, *Scherzino*, *Basm* — sunt mult mai reduse după dimensiuni decât ultimele două. Însă, în pofida faptului că sunt concepute miniatural, acestea cuprind o scară largă de imagini și elemente muzicale concentrate în forme bi- și tripartite mari și prezentate prin intermediul unor inedite abordări polifonice. Apoi, după o *Temă cu variațiuni* considerată „suită într-o suită”, compozitorul continuă cu o nouă și ultimă etapă în metamorfozarea conținutului ideatic al creației — un *Rondo* tradițional, sintetic, ale cărui refrene sugerează o bună dispoziție specifică muzicii folclorice de joc. Astfel, Gheorghe Neaga își

încheie prima sa lucrare în genul de suită oferind o atmosferă victorioasă a jovialității asupra liricului și dramaticului de orice natură.

Cuvinte-cheie: suită pentru pian, ciclu, formă, reper, sinteză, tradiție, inovație

I.N.O. 2 ВЛАДИМИРА РОТАРУ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО: ОСОБЕННОСТИ ЗАМЫСЛА, МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ

**I.N.O. 2 DE VLADIMIR ROTARU PENTRU TRIO CU PIAN:
PARTICULARITĂȚILE CONCEPTIEI ARTISTICE, ALE
LIMBAJULUI MUZICAL ȘI ALE COMPOZIȚIEI**

Наталья КОСТИКОВА,

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

В центре внимания автора — группа камерно-инструментальных сочинений Владимира Ротару под названием *I.N.O.* По словам Н.К. Козловой, эти сочинения возникли последовательно в начале XXI в. (в 2003, 2004 и 2006 гг. соответственно) как реакция композитора на дефицит отечественного камерного репертуара. Аббревиатура *I.N.O.* скрывает первые буквы имен первых исполнителей данных сочинений, членов Кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства, которой в этот период руководил В. Ротару. Это: Инна Саулова, скрипка, Надежа Козлова, виолончель, и Ольга Юхно, фортепиано. Несмотря на внешне служебный, дидактический характер этих опусов, композитору удалось создать своеобразный звуковой триптих, объединенный общей идеей и некоторыми приемами

музыкального языка и исполнительской техники, с одной стороны, и различающихся как по своей внутренней структуре, так и по характеру музыкальных образов, с другой.

В рамках данной статьи мы обратились к краткому анализу *I.N.O. 2*. Это сочинение представляет собой двухчастный цикл по типу «медленно — быстро» (*Lento e molto rubato — Allegro scherzando*), типичный как для молдавской инструментальной сюиты фольклорного происхождения, так и для профессионального композиторского творчества Молдовы второй половины XX в. Влияние фольклора обнаруживается также в особенностях ладового, ритмического и мелодического строения ансамблевых партий. Фольклорное мышление обогащается элементами, восходящими к византийской монодии. В метроритмическом строении первой части композитор использует нетактированную нотацию. Стиливое своеобразие анализируемого сочинения состоит в органичном сплаве элементов романтической стилистики, неофольклорных способов обращения с народной музыкой и архетипальностью музыкального мышления.

Ключевые слова: Владимир Ротару, *I.N.O.*, трио, неофольклоризм, архетипальность

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО *I.N.O. 3* ДЛЯ СКРИПКИ, ФОРТЕПИАНО И ВИОЛОНЧЕЛИ В. РОТАРУ

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN *I.N.O. 3* PENTRU VIOARĂ, PIAN ȘI VIOLONCEL DE VLADIMIR ROTARU

Наталья ДЖАЛИЛОВА,

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

Значение трио *I.N.O. 3* в контексте камерно-инструментальной музыки В. Ротару определяется его финишным положением в этой сфере. Стиль сочинения синтезирует классические традиции с неофольклорными чертами, что характерно не только для музыки В. Ротару, но и для жанра фортепианного трио русских и западноевропейских композиторов.

Классические традиции проявляются в трактовке трехчастного цикла с характерной темповой драматургией, где I часть — *Moderato*; II — *Lento e molto lamento*, III — *Allegro moderato*. В связи с итоговым значением этого трио в творчестве В. Ротару вызывает интерес обращение автора в средней части к жанру траурной сарабанды.

Неофольклорные элементы стиля проявляются во всех элементах музыкального языка, в ладоинтонационной, ритмической и фактурной организации тематического материала. Композитор использует характерные для молдавского фольклора интонационные обороты со II повышенной и пониженной, IV и VI повышенными ступенями, обильно применяет мелизматику. В ритмическом строении характерно обращение к переменным метрам и сменам акцентов, опора на формулы быстрых молдавских танцев.

Ансамблевая фактура, преломляющая классические традиции, демонстрирует частое тембровое варьирование тематизма, передающегося от одного участника ансамбля к другому, а также богатое применение полифонических приемов (имитация, канон, контрастное многоголосие).

В целом трио *I.N.O. 3* — это концертное сочинение с яркими образными контрастами, которое достойно быть частью педагогического и концертного репертуара в Республике Молдова и за рубежом.

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

КАНТАТА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА РОТАРУ

CANTATA ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ A LUI VLADIMIR ROTARU

Надежда КУЗНЕЦОВА,

докторант, преподаватель, Приднестровский государственный институт искусств, Тирасполь, Республика Молдова

В статье рассматривается кантата В. Ротару *Есть такая партия!*, которая свидетельствует о продолжении композитором в 1970–1980-е гг. традиции работ гражданской тематики. В творческом портфеле композитора числятся две кантаты, и обе сочинены уже зрелым музыкантом: *Есть такая партия!* на слова А. Суркова (1975) и *Мы строим коммунизм* на слова В. Телеукэ (1980). На сегодняшний день известно местонахождение лишь рукописной партитуры и партий первой из них — библиотека оркестровых материалов симфонического оркестра Национальной филармонии и музыкальная библиотека Академии музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев.

Одночастная кантата *Есть такая партия!* написана для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра. В ее основу положен поэтический текст А. Суркова (1899–1983) — русского советского поэта, прославившегося лирической поэзией военного времени. По содержанию кантата В. Ротару отражает один из аспектов ленинской тематики: темой стихотворения

является *Ленин* — *основатель партии*, стержнем поэзии стала крылатая ленинская фраза *Есть такая партия!*

В поэтическом тексте присутствуют неизменные атрибуты революционной тематики: борьба со старым миром («царство зла»), «октябрьская буря», выстрел *Авроры*, марш-шествие «в ленинских колоннах», путь к светлому коммунистическому будущему и т.д. Традиционны и музыкальные средства: жанры революционного гимна и торжественного марша-шествия, пунктирные ритмические формулы, мелодии сигнального характера, «праздничные» тональности *B-dur* (удобной для духовых оркестров с инструментами в строях *in B* и *in F*) и *D-dur* (гимнической), силлабическое соотношение текста и музыки, обеспечивающее чеканный характер произнесения текста, в соответствии с его революционным пафосом, синтез куплетной и трехчастной репризной формы и финал-апофеоз в темпе *Maestoso* на текст *Есть такая партия!*

Кантата *Есть такая партия!* В. Ротару является типичным для своего времени примером трактовки жанра, идейного строя, воплощенного в поэтическом тексте, средств музыкальной выразительности. Правомерно говорить о реализации композитором семантики жанрового канона кантаты «на случай», который, как установлено исследователями, концентрируется вокруг трех основных моментов: прославление (гимн), эпос (рассказ о событиях), клятва (финал-апофеоз). При всей уязвимости решения задач идеологического заказа в кантате *Есть такая партия*, В. Ротару удалось создать сочинение стройное в композиционном отношении и демократичное по своему языку.

Ключевые слова: кантата «на случай», тематика, марш, гимн, жанровый канон

SUITA CORALA CASA MARE LA IZVOARE DE T. ZGUREANU: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

Svetlana COȘCIUG,

masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie,
Bălți, Republica Moldova

Muzica corală a compozitorului și dirijorului Teodor Zgureanu prezintă un domeniu vast al creației sale, fiind legată atât de activitatea dirijorală a maestrului, de preocupările sale componistice, dar și de valorificarea folclorului, ce s-a manifestat în special în genul de suită corală.

Majoritatea din cele nouă suite corale semnate de T. Zgureanu au la bază un material folcloric tradițional divers ca și paletă genuistică și aranjat după principiul contrastului într-o dramaturgie în ascensiune. Și suportul literar al celor mai multe dintre suitele în cauză se axează pe texte folclorice (*Ciobănaș de la miori*) sau create în stil folcloric (*Casă mare la izvoare* pe versurile lui A. Ciocanu). În unele suite, compozitorul îmbogățește paleta corală cu voce solo (vocală sau instrumentală, *Casă mare la izvoare*, *Frunză verde, măr domnesc*).

În acest context, suita *Casă mare la izvoare* pe versurile lui Anatol Ciocanu prezintă un model al ciclului, în care genurile folclorice, exprimate în părți componente, se îmbină într-o structură compozițională specifică suitei instrumentale folclorice. Cele patru părți ale suitei: I. *Doina*; II. *Hora*; III. *Bătuta*; IV. *Sârba*, prin intermediul genului, al textului literar și al mijloacelor de expresivitate caracteristice fiecărui număr în parte, se încadrează într-o unitate compozițională, elementul unificator al căreia este dramaturgia, axată pe „microcicluri”. Aranjate după principiul trecerii dintr-un plan în altul, părțile I. *Doina* și II. *Hora* – II. *Hora* și

III. *Bătuta* formează microcicluri bipartite. Un ciclu bipartit îl constituie și părțile I. *Doina* și IV. *Sârba* – ele formând o arcadă ce contribuie la desăvârșirea logică a compoziției. Cântecul, ca formă comună ambelor specii (cântec-doină și cântec-joc), comportă aici un rol de unificare în cadrul întregului ciclu.

Unitatea suitei *Casă mare la izvoare* este asigurată și de folosirea, pe parcursul ciclului, a unor tonalități înrudite: *g-moll* – *G-dur* – *F-dur* – *B-dur*. Limbajul muzical al suitei este simplu, bazat pe relații armonice tradiționale, ritmurile creațiilor folclorice (în special dansul) predomină factura orchestrală, ceea ce justifică pe deplin originea acestui gen. Caracterul simplu și mobil, diversitatea tempourilor, emotivitatea imaginilor, dramaturgia în creștere conferă suitei corale *Casă mare la izvoare* accesibilitate.

Cuvinte-cheie: suită corală, genuri folclorice, microciclu

CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI DE GEN

Dorina MUNTEANU,

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

Deși în componistica din Republica Moldova opusurile pentru corn ocupă un loc destul de modest, creația instrumentală a compozitorului Oleg Negruța reprezintă o fericită excepție. Faimosul compozitor din Republica Moldova a semnat mai multe creații pentru corn, precum *Concertul nr. 1* pentru corn și orchestră de cameră în si-bemol major, *Concertul nr. 2* pentru corn și orchestră simfonică în fa major, *Romanță* pentru corn și orchestră, *Elegie În memoria tatălui* pentru corn și pian, *Melodie* pentru corn și pian ș.a. În toate creațiile enumerate compozitorul a reușit să valorifice cornul ca instrument solistic folosind o paletă largă de procedee interpretative specifice instrumentului și explorând posibilitățile unice ale acestuia.

Menționăm, că în muzica moldovenească din sec. XX–XXI genul de concert pentru corn este reprezentat doar de două creații sus-menționate apărute, respectiv, în 1988 și 1992. În premieră absolută, *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de cameră a fost interpretat în data de 20 februarie 1989 în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, protagoniștii fiind cornistul Gheorghe Ichim (discipolul prof. V. Buianovski, unul din cei mai talentați reprezentanți ai școlii de corn din Sankt-Petersburg) și orchestra de cameră sub bagheta dirijorului Alfred Gherșfeld. *Concertul nr.2* a fost interpretat și înregistrat în 2015 (dirijor: O. Palâmski, solist: Victor Zlotescu).

În anul 2010 *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de cameră a fost editat la Plovdiv, Bulgaria, în cadrul unei culegeri cu genericul *Muzica romantică a sec. XX pentru corn* împreună cu *Concertino* de Jaroslav Kofroň, Republica Cehă, *Concertul* lui Vladimir Peskin, Federația Rusă, *Concertul* lui Vladimir Domorațki, Belarus. Redactor și autor al cuvântului introductiv este faimosul interpret la corn din Bulgaria, prof. Stoian Karaivanov. Acest fapt confirmă valoarea artistică a *Concertului nr.1* de Oleg Negruța și aprecierea acestuia pe plan internațional.

Scopul articolului constă în studierea particularităților stilistice și de gen ale *Concertului nr.1* pentru corn și orchestră de cameră în si-bemol major. În centrul atenției autoarei sunt următoarele probleme: identificarea reperelor stilistice și de gen ale creației vizate, studierea specificului limbajului muzical, a aspectelor compoziționale etc.

Cuvinte-cheie: *Oleg Negruța, concert, corn, orchestra*

**О ПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА
ДЕВЯТАЯ ЛУНА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**

DESPRE SUPORTUL POETIC ÎN CICLUL VOCAL A *NOUA
LUNĂ ÎN CER* DE GHENADIE CIOBANU

Елена КОНУНОВА,
музыковед, Кишинев, Республика Молдова

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

Вокальный цикл *Девятая луна* Г. Чобану для меццо-сопрано, английского рожка и ударных (1992) написан на тексты китайских поэтов VII–XIV вв: Чжана Кэцзю и Ли Бо (в двух вариантах — китайском и румынском). Три стихотворения, использованные в произведении (последняя четвертая часть цикла исполняется только ударными), композитор редуцирует, что дает ему возможность выделить главный образ — осенней луны — и подчеркнуть основную идею, связанную с осмыслением жизненного пути и осознанием его конечности.

Сокращения коснулись фрагментов с исторической, географической и личностной конкретизацией и детализацией сюжета. Исключены также строки с многозначными в китайской поэзии словами-символами (*крик ночной обезьяны, одинокий путник, сокрытый храм*). Данные купюры не только упростили словесный текст, придали ему характер обобщенности и возможности ощутить сопричастность происходящему, но принципиально трансформировали внутреннее пространство и время художественного мира стихотворений. Так композитор выстроил собственную драматургическую линию текста: от

общего (образов осенней природы) в начале, к индивидуальному (появлению личности автора-творца) в конце. Каждая из частей представляет определенное состояние лирического героя, а цикл в целом — единую линию его духовного развития: из стороннего наблюдателя (I часть) он, «спускаясь вниз по течению», повинуется законам природы, становится ее элементом (II) и воспаряет над миром, ощущая близость к Великому Дао (III).

Подобная драматургическая линия характерна для древнекитайской поэзии *шаньшуй ши* (пейзажная лирика), где избегались личные местоимения, а поэт, будучи одним из членов вселенской триады *Небо — Земля — Человек*, не был оторванным от двух других. Следовательно, содержание вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану можно представить как описание пути художника, достигшего понимания сущности вещей и приблизившегося к Абсолюту осенней порой своей жизни, в ее «девятой луне».

Данный цикл открывает ряд сочинений отечественных авторов (В. Беляев. *Вокальный цикл на стихи китайских поэтов*, С. Пысларь. *Старопровансальские баллады*), основанных на материале древних и средневековых культур.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, вокальный цикл, Ли Бо, Чжан Кэцзю, поэтический текст, художественный символ, драматургия

**ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА
В РЭП-ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО
ЦИКЛА ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ *APRÈS UNE
LECTURE* Г. ЧОБАНУ**

TRATAREA SURSEI POETICE ÎN *POEM RAP* DIN CICLUL
VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ *APRÈS
UNE LECTURE* DE GH. CIOBANU

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

Поэтический источник в вокальном или вокально-симфоническом произведении рассматривается как его «перевод» на язык другого вида искусств, когда важна не только «техника перевода», но и культурно-эстетическая позиция поэта и композитора. Может быть совпадение их позиций, отстранение или игнорирование (отрицание). В творчестве композиторов Республики Молдова преобладает тенденция адаптации поэтических текстов к доминирующим музыкальным ценностям местной культуры: преобладанию лирической образности и жанрово-бытовой характерности, тяготению к песенно-романсовой стилистике в ее синхронно-стилистической координации поэзии и музыки.

Выбор Г. Чобану постмодернистской поэзии как объекта для музыкального воплощения в вокально-симфоническом произведении — премьера для музыкальной композиции в Республике Молдова. Основой музыки послужил модернистский стих Э. Галайку из авторского сборника *a-z.best*, где отсутствуют заглавные буквы, а ограниченное число знаков препинания не выполняет функции членения текста на логические построения.

Из-за оборванности синтаксиса предложения выглядят как «поток сознания» (У. Джеймс): нелинейное и нелогичное течение мысли складывается из перебивающих друг друга и причудливо переплетающихся ощущений, воспоминаний, внезапных ассоциаций.

Эта поэтическая форма предполагает «чтение между строк» и открывает возможность проникновения во внутренний мир человека. Для музыкального воплощения она сложна необходимостью выстраивания столь же условного музыкального мира со своей стилистикой, логикой, психологическим параллелизмом между внутренним и внешним миром и т. д. Г. Чобану решил эту задачу путем обращения к стилю рэп, соединив его с поэмой. Многословный стих в речитативной вокальной партии потребовал привлечения элементов хип-хопа (рэпкора, рэп-метала) в трактовке оркестра, что позволяет позиционировать рассматриваемую *Рэп-поэму* как образец **middle culture**, или музыки «третьего пласта».

Композитор перевел процесс развертывания свободных поэтических ассоциаций в иную плоскость: внешняя свобода речитации и относительно жесткая, кристаллическая внутренняя структура на основе принципа оstinatности создают двуплановость, характерную для вариационно-остинатных форм (фактурно-ритмического оstinато). Участки торможения, связанные с остановками благодаря повтору слов, придают речитативу характер заклинания, а произведению в целом — ритуальные черты.

Ключевые слова: *Après une Lecture, поэзия, вокально-симфонический цикл, поэма, рэп*

**CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR ВЛАДИМИРА
БЕЛЯЕВА: ЧЕРТЫ ЖАНРА, КОМПОЗИЦИОННО-
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

CONCERT PENTRU UN COMPOZITOR
DE VLADIMIR BELEAEV: TRĂSĂTURILE GENULUI,
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

Татьяна БЕРЕЗОВИКОВА,

доктор искусствоведения, и.о. профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Анастасия БУРУНОВА,

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

Инструментальный цикл *Concert pentru un compozitor* В. Беляева был задуман к шестидесятилетию автора и исполнен 14.06.2015 в Органном зале г. Кишинева в рамках XXIV фестиваля *Zilele muzicii noi*. Это произведение сочетает признаки нескольких жанровых форм: сольного и оркестрового концерта, сюитного и сонатно-симфонического циклов, а также оригинально решенной структуры венка сонетов. Одной из особенностей Концерта является различие ансамблевых составов во всех его восьми частях и объединение их в Финале (*Композиции №7*) в оркестровую партитуру. При этом каждый из ансамблей представлен в Финале своим тематизмом из соответствующей Композиции, что делает эту часть опуса итоговым средоточием драматургических линий, идущих от предшествующих частей. Наличие принципа концертирования как атрибута концертного жанра заключается в состязательности, виртуозности, тембровой персонификации,

импровизационности и диалогичности. Присущие циклу свойства сольного концерта ярче всего проявляются в сольных и каденционных разделах, а также в последней части — *Постскриптуме* для фортепиано соло.

Concert pentru un compozitor В. Беляева не имеет аналогов в композиторском творчестве Молдовы. В нем воплощена оригинальная художественная идея, связанная с утверждением роли композитора-творца — главного действующего лица сочинения. Вопреки распространенной идее о «конце времени композитора» (В. Мартынов), В. Беляев возводит художника на пьедестал, наделяя его триединой функцией: автора, дирижера и солиста (сам композитор выступил на премьере в качестве руководителя ансамбля, находясь за дирижерским пультом, а также исполнил роль солиста в фортепианном *Постскриптуме*). Он словно декларировал, что миссия композитора еще не исчерпана, да и вряд ли может быть исчерпана до конца. В этом смысле *Concert pentru un compozitor* открыт и может дополняться новыми музыкальными образами, диалогами и полилогами, которые неиссякаемы, как сама жизнь.

Ключевые слова: Владимир Беляев, концерт, инструментальный цикл, венок сонетов

**СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА:
ДРАМАТУРГИЯ ЦИКЛА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРИЕМЫ
РАЗВИТИЯ *QUASI*-ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМА**

**SIMFONIA *LEGENDA BUCIUMULUI* DE V. CIOLAC:
DRAMATURGIA CICLULUI ŞI IMPACTUL ACESTEIA
ASUPRA PROCEDEELOR DE DEZVOLTARE
A TEMATISMULUI *QUASI*-FOLCLORIC**

Маргарита БЕЛЫХ,

конференциар университетар,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Кишинев, Республика Молдова

В структуре симфонии выделяются два микроцикла: в первом отражены программные мотивы музыкального пейзажа и сельского быта; во втором в обобщенном символическом аспекте раскрыты коренные черты национального молдавского характера. Драматургическая направленность обоих микроциклов обусловила, при опоре на фольклорные жанровые модели, выбор широкого спектра приемов развития тематизма. Среди них: раскрытие потенциальной переменности мелодических ладов, использование мотивной комбинаторики, богатейшей палитры мелодической вариантности, инструментального диалога, техники ритмо-гармонической остинатности.

Ключевые слова: потенциальная переменность мелодических ладов, вариантность, имитация, вертикально-подвижной контрапункт, полиостинато

**РАПСОДИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО ЛИВИУ
ШТИРБУ В КОНТЕКСТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ СТИЛЕВЫХ
ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ**

**RAPSODIA PENTRU TRIO CU PIAN DE LIVIU STIRBU ÎN
CONTEXTUL MANIFESTĂRII PARTICULARITĂȚILOR
STILISTICE ALE CULTURII MUZICALE DE MASĂ**

Виктория ТКАЧЕНКО,

доктор искусствоведения, и.о. профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Ирина ПЛЕШКАН,

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

Рابسодия для фортепианного трио Л. Штирбу занимает особое место в эволюции данного жанра в молдавской музыке XX века. Это, пожалуй, единственный образец, в котором стилистика музыки академической традиции естественно сосуществует с идиоматикой рок-музыки. Анализируемый опус Л. Штирбу демонстрирует *постмодернистское* отсутствие конфликтного сопоставления «разных музык». Разнородные стилевые элементы интегрированы столь искусно, что у слушателя создается ощущение, словно идиоматика джаз-рока произрастает изнутри музыкального дискурса, естественно сочетаясь с идиомами другого генезиса. Синтез элементов разных эстетико-стилевых сфер реализуется на разных уровнях музыкального целого. Так, Л. Штирбу обращается к приему «академической квазимпровизации» (А. Цукер), создавая ощущение полной свободы и спонтанности музицирования.

Специфическое роковое звучание обеспечивается благодаря метроритмической концепции сочинения. Имитация ритм-секции, чередование трех- и четырехдольных метрических моделей, типичных для стиля *big beat*, активное использование приемов остинато и полиостинато отражают одну из ведущих тенденций в сочинениях «третьего направления», когда «рок принимает на себя важнейшую функцию обобщения многообразных форм моторики» (А. Цукер).

С точки зрения коммуникативных качеств музыки, сочинение Л. Штирбу отражает тенденцию, описанную А. Цукером: поколенческий разрыв композиторов второй половины XX века, повлиявший на трактовку массовой музыки в опусах академических жанров. Если для тех композиторов, чьи вкусы сформировались до начала звуковой рок-революции, рок казался враждебным академической традиции, что обусловило обращение к технике полистилистики, то у поколения конца XX века массовая музыка превратилась в естественный элемент индивидуальной звуковой среды.

Ключевые слова: третье направление, джаз-рок, трио, Л. Штирбу

**PARTICULARITĂȚILE SCRITURII COMPONISTICE
ÎN LUCRĂRILE LUI VLAD BURLEA
MĂRTURIILE CALVARULUI ȘI ORA ETERNĂ**

Svetlana BADRAJAN,

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

Elena GUȚU,

muzicolog, Centrul de Exelență în Educație Artistică Șt. Neaga,
Chișinău, Republica Moldova

Creările vocal-instrumentale *Mărturiile Calvarului și Ora Eternă* de Vlad Burlea tratează prin subiecte diferite — religios, legat de răstignirea lui Iisus Hristos în prima lucrare și laic în a doua — o tema eternă ce reflectă existența umană, sensul vieții, păcatele oamenilor și responsabilitatea acestora. Pentru dezvăluirea în profunzime a ideilor fundamentale, compozitorul exploatează cu succes diferite surse intonaționale și mijloace de expresivitate: de la particularitățile vocii umane sub aspectul interpretării solistice și corale, a celor orchestrale, a instrumentelor muzicale până la elemente ale folclorului muzical cu ponderi diferite în fiecare creație; de la tehnica tradițională componistică până la cea contemporană.

Cuvinte-cheie: creații vocal-instrumentale, V. Burlea, conținut, surse intonaționale, mijloace expresive, tehnică componistică

КОНЦЕРТНАЯ МУЗЫКА С. ПЫСЛАРЬ — ОБРАЗЕЦ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА

MUZICA CONCERTANTĂ DE S. PÂSLARI CA MODEL AL CĂUTĂRILOR ARTISTICE ALE UNUI TÂNĂR COMPOZITOR

Елена САМБРИШ,

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

В панораме музыкального искусства Республики Молдова последних лет имя Снежаны Пысларь является довольно известным. Ее камерные сочинения часто исполняются на ежегодном фестивале *Дни новой музыки*. Там же впервые в 2004 г. прозвучало сочинение *Концертная музыка*, а в 2015 г. — *Prince of Moldavia (Господарь Молдовы)* для симфонического оркестра. Эти два крупных оркестровых произведения, разделенные по времени создания почти двумя десятилетиями (1996 г. и 2013 г.), существенно разнятся не только в жанровом

наклонении (концерт для оркестра и симфонические вариации), но и по музыкальному языку и принципам симфонического мышления, отмеченных в каждом произведении значительной новизной. Наше внимание в данном случае привлекло первое из двух сочинений, которое, по глубокому убеждению автора статьи, является весьма показательным для всей панорамы композиторского искусства Республики Молдова на рубеже веков. *Концертная музыка (Musica concertata)* — яркий, динамичный, «остросюжетный» опус. Его музыкальная фабула демонстрирует концепцию поиска новых звуковых структур, разворачивающихся в русле индивидуального проекта. При этом особого внимания заслуживают тембровые поиски молодого композитора.

Ключевые слова: концертная музыка, творчество С. Пысларь, принципы концертирования, тембровая организация

INFLUENȚE JAZZISTICE ALE CICLULUI *POEMELE LUMINII* PENTRU MEZZO-SOPRANO ȘI PIAN DE IGOR IACHIMCIUC

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

Articolul este dedicat analizei specificului stilistic al ciclului *Poemele Luminii (Poems of Light)* pentru mezzo-soprano și pian scris de talentatul compozitor din Republica Moldova Igor Iachimciuc pe versurile marelui poet român Lucian Blaga. Merită de menționat că analiza acestei creații cameral-vocale inedite se realizează în premieră în muzicologia autohtonă. Fiind alcătuit din 4 părți — *Vreau să joc!, Mugurii, La mare, Trei fețe* — ciclul vocal *Poemele*

Luminii se deosebește prin profunzimea conceptului muzical-poetic, complexitatea limbajului muzical, îmbinarea procedeelelor muzicale care aparțin diferitor genuri, stiluri și sfere estetico-stilistice. Autoarea depistează două sfere principale, cum sunt limbajul avansat al muzicii avangardiste din a doua jumătate a secolului al XX-lea și stilistica jazzului. Sub aspectul metroritmic observăm folosirea diferitor procedee inspirate din gândirea metroritmică a *swing*-ului, cum ar fi *down beat*, *off beat*, îmbinarea (simultană sau consecutivă) a figurilor binare și ternare, *stomping*. Partida vocală reprezintă o fuziune a diferitor procedee: stilul academic de canto se completează cu *Sprechgesang* (*Mugurii*, *La mare*), *portamento*, un procedeu folosit destul de des în muzica academică scrisă sub influența jazzului (*Cântec de leagăn* al Clarei din *Porgy și Bess* de G. Gerschwin). Influența genului de *musical* asupra stilului melodic al ciclului se manifestă prin includerea citatului din capodopera genului *West Side Story* de Leonard Berstein în partea finală a ciclului pe cuvintele *iubirea, iubirea, iubirea, iubirea*. Limbajul armonic destul de complex al creației vizate dezvăluie influența verticalei jazzistice prin implicarea acordurilor multisonore de structură cvartă-cvintă-secundă, procedee de *ostinato* și *poliostinato*, geneza cărora de asemenea este legată de muzica de jazz (*Vreau să joc!*). Procedeele componistice de origine avangardistă le putem găsi în partea a doua a ciclului *Mugurii* cu tratarea instrumentală a vocii, folosirea procedeelelor noi de emiterie a sunetului instrumental (remarca compozitorului: *Scratch the string with fingernail*) ș.a.

Cuvinte-cheie: *ciclu vocal, Igor Iachimciuc, Poemele Luminii, jazz, swing, down beat, off beat, stomping, Sprechgesang, musical*

FORMĂ ȘI STIL ÎN *SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN* DE E. ELGAR

Victoria MELNIC,

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

Svetlana COȘCIUG,

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

Edward Elgar (1857–1934) este una din figurile cele mai proeminente ale noii „renașteri” a muzicii engleze, considerat chiar ca fiind „primul compozitor adevărat, pe care l-a dat Anglia din timpul lui Purcell” (L. Kovnațkaia). Un loc important în creația de cameră a lui E. Elgar îl ocupă ultimele trei lucrări ample compuse pe parcursul anului 1918 — Sonata pentru vioară și pian, *e-moll*, op.82, Cvartetul de coarde, *e-moll*, op.83 și Cvintetul cu pian, *a-moll*, op.84, toate purtând amprenta tragicelor evenimente legate de primul război mondial.

Sonata pentru vioară și pian *e-moll*, op.82 este unică în creația compozitorului din perspectiva acestui gen (încercarea de a compune în 1877 o sonată pentru vioară sub op. 9 s-a terminat cu distrugerea manuscrisului de către compozitor). Și totuși, apariția ei a fost precedată de compunerea mai multor miniaturi pentru vioară precum și pentru duetul vioară+pian în care autorul și-a cizelat scriitura și a experimentat cu sonoritatea ansamblului. Finalizată pe 15.03.1918, Sonata a fost pentru prima dată interpretată în cadrul unei serate private de violonistul W.H. Reed și de însăși E. Elgar la pian. Premiera publică s-a produs pe 21.03.1919 în Sala Eoliană a Societății Muzicale Britanice, cu același W.H. Reed și L. Ronald (pian).

Sonata pentru vioară și pian, op. 82 are structura tradițională a ciclului tripartit: I. *Allegro*; II. *Andante*; III. *Allegro non troppo*. Fiecare parte, originală prin concept, tematism, formă relevă un anumit mesaj artistic, un rol important în descoperirea căruia îl are limbajul muzical, originalitatea căruia se manifestă în plan melodic și armonic, în factura bogată și diversă, și nu în ultimul rând, în variatele ipostaze în care apar cele două instrumente.

În partea I, scrisă în formă de sonată, sunt prezente câteva teme, care joacă un rol însemnat în procesul desfășurării acesteia. Fiecare temă, prin caracterul ei se prezintă ca o „imagine autobiografică” având asociații cu anumite evenimente sau persoane din viața compozitorului. Partea a II-a, intitulată *Romance*, poartă amprenta narațiunii, revărsată în fraze, secvențe, pasaje sau figuri specifice întruchipate într-o formă tripartită complexă. Finalul este dominat de o dispoziție optimistă, plină de viață, fapt ce se datorează mijloacelor de expresivitate: tonalitatea luminoasă *E-dur*, tempoul rapid, dar negrăbit, caracterul liric al temelor. Articulând o formă de sonată, acest final este unul sintetic, de recapitulare deoarece la sfârșitul mișcării compozitorul citează secțiunea lirică de mijloc din cea de-a doua parte a ciclului.

Toate mijloacele de exprimare utilizate în această Sonată denotă trăsăturile unui stil individual al unui compozitor ancorat profund atât în tradiția națională, engleză, cât și în cea europeană, un stil romantic, încadrat în tipare clasice, ce amintește de stilul lui J. Brahms.

Cuvinte-cheie: *E. Elgar, ciclul de sonată, formă muzicală, sonata pentru vioară și pian, stil sintetic*

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ
В СТИЛЕВОЙ ПАНОРАМЕ ЕЕ ТВОРЧЕСТВА**

*CONCERTUL PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAIA
ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL CREAȚIEI SALE*

Елена СИМОНЯНЦ,

аспирант, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
Москва, Россия

Список произведений Г. Уствольской для рояля включает шесть сонат, двенадцать прелюдий и один концерт, созданный в годы учебы (1946) и посвященный первому исполнителю — А. Любимову. Концерт написан для фортепиано, большого струнного оркестра и литавр. С одной стороны, он находится в оппозиции к традициям жанра: каденция «не на месте», виртуозный блеск и фактурное разнообразие отсутствуют, господствует ударность; с другой, — возрождает романтическую одночастность с симметрично-зеркальной структурой, вводит запоминающуюся тему-эпиграф, насыщается редкими для Уствольской лирическими фрагментами.

Функция лирики в данном сочинении сводится к необходимости контрастного оттенения жестких звучаний, токкатно-ударный же стиль — доминанта концерта. Даже в начальном монологе солиста, напоминающем темы-эпиграфы симфоний Шостаковича, преобладает жесткость звучания. Музыка вступления (ломбардский и пунктирный ритмы, взлетающие тираты, трель) отсылает и к эпохе барокко.

Следующая далее разработочно-фугированная токката вновь вызывает ассоциации с сочинениями Шостаковича, в частности, с быстрыми частями его фортепианных концертов.

Засилье напористых звучностей рождает ощущение постоянно возобновляемой попытки что-то преодолеть. Кульминация решается как громадный отрезок формы, насыщенный до предела наэлектризованной музыкой. В последующих сочинениях Уствольской подобные кульминационные участки будут еще более протяженными, вплоть до того, что все произведение превратится в зону кульминации. Раздел *Grave* — последняя «точка кипения» концерта, заполненная «раскиданными» по разным регистрам кластерами, которые сопровождают тему эпиграфа, звучащую в оркестровой партии.

Соотношение старого и нового в концерте Уствольской еще не определено четко. Фортепианная фактура скупа, она сводится к октавной технике, параллельным пассажам и простейшей модели: мелодия — аккомпанемент. В последующих произведениях ударность будет занимать все более лидирующую позицию, а токатность и лирика — последовательно убывать. В контексте всего творчества Уствольской, концерт — это начало пути, где уже видны контуры ярко индивидуального почерка.

Ключевые слова: *Галина Уствольская, композитор, фортепиано, ударность*

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

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

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ, ЗАВЕЩАННЫХ
ВЛАДИМИРОМ АКСЕНОВЫМ

PROBLEMA PERPETUĂRII TRADIȚIILOR MUZICOLOGIEI
ISTORICE MOȘTENITE DE LA VLADIMIR AXIONOV

Елена МИРОНЕНКО,
доктор хабилитат искусствоведения и культурологии,
профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Владимир Вячеславович Аксенов справедливо утвердил за собой славу выдающегося ученого-музыковеда, стоявшего в течение многих лет во главе музыкознания современной Молдовы. Его заслуги как исследователя, профессора АМТИИ и музыкально-общественного деятеля подробно отражены в статьях, опубликованных в посвященном ему сборнике *Studiul artelor și cultorologie, nr.1, 2015.*

Его вклад в историческое музыкознание Республики Молдова огромен и выражается не только в многолетней

деятельности в составе Кафедры истории музыки, но и в том, что, в соответствии с изменением парадигмы современного музыкознания, он поднял проблему исторического музыкознания на самый высокий уровень. Ее суть состоит во взаимном сращении исторического и теоретического знания. Подобное отношение к истории музыки, раздвинувшей свои границы до историзации музыкальной теории, отличает монографии и многочисленные статьи В. Аксенова (*Reflecții cu privire la evoluția creației componistice moderne*; монографии *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*; *Tendențe stilistice în creația componistică în Republica Moldova (muzica instrumentală)*; *Studii muzicologice* и др.).

Отмечая печальную дату 5-летия безвременного ухода из жизни Владимира Аксенова, приходится констатировать печальную и опасную тенденцию, складывающуюся в отношении сохранения традиций исторического музыкознания. Пока проблемность ситуации больше отражается во внешних формах: расформировании Кафедры истории музыки и превращении ее в 2013 г. в секцию; теперь — в ликвидации самой секции истории музыки. Сокращается количество абитуриентов-музыковедов, а вместе с ним и «сетка» часов на историю музыки, облегчаются экзаменационные требования для сдачи государственного экзамена по дисциплине *История музыки*. Возможно, «не за горами» тот момент, когда традиции исторического музыкознания, завещанные Владимиром Аксеновым, сохранять будет некому и незачем. Не хотелось бы дожить до этого!

Ключевые слова: Владимир Аксенов, историческое музыкознание, научное исследование, новая парадигма, сохранение традиций

SOME ASPECTS OF PERCEPTION IN MUSIC

UNELE ASPECTE ALE PERCEPȚIEI ÎN MUZICĂ

Sergiu ROȘCA,

doctor, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

Current article elaborates on several aspects of music perception. It encompasses three main aspects: human perception, certain music elements, and historical transformations based on the evolution of music theory. These three aspects play an important role in understanding music progression and perhaps the evolution of human perception as well. The aim of this article is not to provide a psychological explanation of human reaction to the music, but rather to follow the idea of music phenomena explanations throughout time. Such perspective is observed via the subjective and the objective aspects of perception. At the same time, current article focuses on objective features, without disregarding subjective phenomenon. Music elements are described according to how they were understood during each era and the way they were explained by several remarkable theorists. Different interpretation that theorist provide constitutes the basis of historical evolution of musical thinking and understanding that elucidates some aspects of perception in music.

Keywords: *music perception, music evolution, music elements, music theory, history of theory*

**FENOMENOLOGIA MUZICII CONTEMPORANE.
CONSIDERAȚII ASUPRA RECEPTĂRII MUZICII DIN
CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL ZILELE
MUZICII NOI DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Valeria BARBAS,

doctor în studiul artelor și culturologie, Institutul Patrimoniului
Cultural al Academiei de Științe a Moldovei,
Chișinău, Republica Moldova

Peisajul artistic postmodern este inevitabil influențat de fenomenul contradictoriu al globalizării lumii contemporane. La nivel local, pentru spațiul postsovietic, implicit al Republicii Moldova, globalizarea semnalează aspecte pozitive — deschidere spre occident și alte orizonturi, modernizare, vizibilitate, mobilitate, oportunități; iar la nivel general-global, se întrevăd efectele negative — omogenizarea produselor culturale, comercializarea (experienței estetice), standartizarea, tirajarea unor valori și atitudini, pierderea identității, „pulverizarea” expresiei muzicale, dezumanizarea. Tot mai mult apare necesitatea studiului proceselor culturale sub aspect fenomenologic. Definirea contururilor fenomenologiei a început să se profileze la începutul secolului al XX-lea, fiind fundamentată de gânditorul german E. Husserl. Conceptul fenomenologiei muzicale a evoluat sub aspect filosofic, generând abordări ale aspectelor de spațiu și timp, ritm și formă, a celor axiologice, în dimensiunile conștientului și revelației. În studiile de specialitate este semnalată conexiunea dintre apariția fenomenologiei și a muzicii noi în condițiile mutației paradigmei de gândire la începutul secolului al XX-lea, marcată de schimbările radicale în muzica occidentală din Europa de Vest. Se conturează anumite paralele: reducția lui Husserl pare a fi similară cu tendința de eliberare a muzicii de tonalitate, de notație

tradițională și sistem temperat, spre o reîntoarcere a atenției asupra receptării sunetului în sine.

Astăzi, în contextul apariției unor noi forme de artă multimedia au loc transformări în sensul conceptelor de receptare a muzicii. Muzica contemporană relevă transformările prezentului, obiectivul principal fiind nu în a satisface gustul rafinat sau o elevare morală, ci în (r)acordarea celor care receptează muzica la fluxul experienței timpului interior, descoperirea unor noi tipuri de experiență estetică. Fenomenologia tratează construcția sonor, prin el însuși, generator de sens. Printre obiectivele de bază ale fenomenologiei muzicii este înțelegerea actului muzical: a) creator; b) de interpretare și c) de receptare, implicând perspectivele de: 1) comunicare (non-verbală); 2) perceptibilitate (Moris Merleau-Ponty). În urma studiului perceptibilității muzicii contemporane din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova, au fost identificate o serie de impedimente comune, în mare parte, pentru festivalurile de muzică nouă din Europa: a) pesimism cultural și indiferență; b) impedimente ale accesibilității; c) tehnologizare.

Conturând noi perspective în înțelegerea fenomenelor sonore, fenomenologia muzicii semnalează sondarea în adâncime a mecanismelor actului muzical privind problematica receptării fenomenului muzical și a semnificației revelatorii de sensuri, abstractizate de lumea materială, mediul social și de omul real, dar fiind în strânsă conexiune cu ideea.

Cuvinte cheie: *globalizare, fenomenologia muzicii contemporane, Edmund Husserl, Festivalul Internațional „Zilele Muzicii Noi”*

METODA DALCROZE. DE LA EDUCAȚIA MUZICALĂ LA MUZICOTERAPIE

Rosina Caterina FILIMON,

doctor în muzică, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Émile Jaques-Dalcroze, compozitor, pianist, dirijor, pedagog, actor, cântăreț și poet, a inițiat una dintre cele mai utilizate metode de educație, cunoscută și sub numele de Euritmia Dalcroze sau Ritmica Dalcroze, ce a exercitat o influență determinantă în pedagogia muzicală contemporană. Ideile sale revoluționare despre educație au marcat muzica, dansul și teatrul, la începutul sec. XX.

Metoda dalcroziană a apărut inițial dintr-o necesitate didactică relevându-și mai apoi efectele terapeutice. Predând la *Conservatoire de Musique* din Geneva, Dalcroze a descoperit că pregătirea muzicală a studenților săi era mai mult mecanică decât artistică. Pentru a le dezvolta abilitățile muzicale, a conceput un sistem de exerciții ritmice asemănătoare exercițiilor euritmice dezvoltate de Rudolf Steiner, un tip de solfegiu corporal alcătuit din mișcări ale brațelor și pași de diferite amplitudini. Inițiază o nouă formă de educație a simțului ritmic, Ritmica, alcătuită din mișcări corporale corespunzătoare valorilor sunetelor, o gramatică a mișcărilor corespunzătoare cu gramatica muzicală. Astfel Dalcroze își configurează metoda de predare a educației muzicale, caracterizată prin Ritmică, Solfegiu și Improvizația mișcărilor corporale, cea vocală și cea instrumentală.

Efectele metodei dalcroziene transcend domeniul educației muzicale, prin îmbunătățirea și dezvoltarea unor aptitudini comune mai multor discipline, cum ar fi flexibilitatea gândirii, dezvoltarea imaginației, abilitatea de a se adapta la diferite cerințe. Metoda Dalcroze este aplicată pe toate continentele și se adresează oricărei vârste. Practicanții acesteia dobândesc capacități creative și expresive

ce pot fi aplicate în diferite domenii: cel muzical — învățământ, interpretare vocală și instrumentală; al spectacolului — dans, teatru; terapie — muzicoterapie, psihomotricitate, psihoterapie, logopedie. Muzicoterapia utilizează Euritmia Dalcroze deoarece aceasta oferă participanților posibilitatea de a simți concret ritmul, muzica și mișcarea, fapt ce determină coordonarea abilităților fizice și mentale având ca rezultat echilibrarea sistemului nervos, restabilirea ritmurilor biologice naturale ale organismului, trezirea senzațiilor și sentimentelor, revelarea propriei personalități.

Cuvinte-cheie: metoda Dalcroze, Euritmia Dalcroze, educația muzicală, muzicoterapia, ritmica, solfegiu, improvizația

ȘCOALA MUZICALĂ TIMIȘOREANĂ CONTEMPORANĂ ÎN CONTEXT NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

Veronica Laura DEMENESCU,

doctor în muzicologie, conferențiar universitar,

Universitatea de Vest din Timișoara,

Facultatea de Muzică și Teatru,

Timișoara, România

Anul 1990 marchează reînființarea învățământului muzical universitar în Timișoara, România. Una din figurile proeminente a culturii muzicale românești contemporane — Remus Georgescu — a contribuit la consolidarea învățământului muzical timișorean și, așa cum era de așteptat, s-a impus prin formarea unei noi generații de muzicieni.

În lipsa specializării Compoziție în cadrul Facultății de muzică, studiile de compoziție și-au urmat cursul în mediul privat, cu rezultate excepționale și cu recunoașterea acestora atât în plan național, cât și în plan internațional.

Pe parcursul celor 27 de ani de educație muzicală universitară timișoreană, s-au evidențiat 3 personalități în domeniul compoziției, formați la această școală:

- Adrian Mardan — n. 24 August 1977, Deva;
- Gabriel Almași — n. 20 Iunie 1977, Arad;
- Gabriel Mălăncioiu — n. 22.04.1979, Brașov.

Recunoașterea profesională a venit odată cu primirea acestora în Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Colaborarea cu Filarmonica de Stat *Banatul* din Timișoara, cu Televiziunea Română, Radio România, Teatrul Național Timișoara, Teatrul *Merlin* Timișoara, Teatrul Maghiar din Timișoara, Universitatea Națională de Muzică din București, Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj Napoca, precum și includerea constantă a compozițiilor acestora în programele celor mai importante manifestări de muzică contemporană din țară și din afara acesteia, au contribuit la confirmarea statutului de compozitor activ.

Pe parcursul acestui material vom prezenta profilul acestor muzicieni, precum și lista creațiilor muzicale.

Totodată, anul 2017 marchează aniversarea a 40 de ani pentru două dintre cele 3 personalități care fac obiectul acestui articol.

Cuvinte-cheie: *compoziție, muzică românească, școala timișoreană, Remus Georgescu, Adrian Mardan, Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu*

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ШКОЛЕ ПРИ МОСКОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО
(ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА)**

**PARTICULARITĂȚILE PREDĂRII LITERATURII MUZICALE
ÎN ȘCOALA CENTRALĂ DE MUZICĂ DE PE LÂNGĂ
CONSERVATORUL DE STAT DIN MOSCOVA
P.I. CEAIKOVSKI (ÎNSEMNĂRILE UNUI PEDAGOG)**

Людмила ПОЛЕТАЕВА,

преподаватель,

Центральная музыкальная школа при Московской
государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
Москва, Россия

Методика преподавания музыкальной литературы в ЦМШ обусловлена контингентом учащихся, включающим и очень одаренных детей, и «крепких середняков». Дети регулярно участвуют в исполнительских конкурсах, гастролях и турне, что приводит к пропускам занятий. Для оптимального усвоения материала каждый учащийся должен индивидуально сдать педагогу все темы в деталях: отгадывать на слух пройденную музыку, играть ее наизусть в отрывках. Удобен индивидуальный подход: одни самостоятельно прорабатывают пропущенные темы, другим предоставляются тезисы, с третьими приходится встречаться дополнительно. Прослушивание музыки в фонотеке школы обязательно для всех учеников.

В ЦМШ почти в каждом классе ежегодно появляются вновь поступившие учащиеся из разных городов России и зарубежных стран, возникает «дисбаланс» по уровню

подготовки, требующий особого подхода к каждому ученику, приготовления дополнительных заданий для отстающих. Преподаватели музыкальной литературы стремятся быть ближе к занятиям учащихся по специальности, на уроках часто анализируются произведения, входящие в репертуар спецклассов. Ученики привыкают осмысливать исполняемое, это положительно сказывается на интерпретации.

Группы по музыкальной литературе часто бывают смешанными по специальностям и по возможностям учеников. Это не повод отказываться от дискуссий, обсуждений, высказываний личного мнения. Ценно, что в процессе живого обсуждения возникают сравнения с другими композиторами, стилями, аналогии с произведениями литературы и искусства. Многие ученики стремятся больше читать, посещать концерты и картинные галереи. Учебники по музыкальной литературе обязательны, но в них не содержится весь необходимый материал: программа всегда выходит за рамки учебников.

В преподавании музыкальной литературы существуют языковые проблемы, связанные с преподаванием иностранцам, слабо говорящим или совсем не говорящим по-русски. Эти трудности преодолеваются в ходе индивидуальных занятий.

Ключевые слова: Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, музыкальная литература

РОЛЬ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА В ОБУЧЕНИИ МОЛОДЫХ ПИАНИСТОВ

ROLUL REPERTORIULUI PIANISTIC AUTOINTON ÎN INSTRUIREA TINERILOR PIANIȘTI

Инна ХАТИПОВА,

доктор искусствоведения, и.о. профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Составной частью системы современной музыкальной культуры в Республике Молдова является фортепианная педагогика. В своей работе, в частности, в выборе педагогического репертуара, преподаватели-пианисты опираются на существующие традиции в области методики преподавания фортепиано и теории исполнительства. Наряду с сочинениями мировой фортепианной литературы важной частью педагогического репертуара учащихся и студентов музыкальных лицеев, колледжей и АМГИИ являются произведения отечественных композиторов.

К настоящему времени отечественный концертно-педагогический пианистический репертуар представляет собой широкий спектр композиционно-драматургических концепций, жанрово-стилевых решений и открывает большие возможности для подбора сочинений, соответствующих способностям студентов, а также решению необходимых профессиональных задач. Сочинения, созданные композиторами Республики Молдова, отличает гармоничное сочетание в них традиционного классического формообразования и национального музыкального языка. Особенности интерпретации фортепианных произведений отечественных композиторов заключаются в рельефном выявлении их национальной

почвенности и в отчетливом показе специфических элементов музыкального языка: мелодической организации, лада, гармонических оборотов, фольклорных исполнительских приемов, имитации народного пения и звучания молдавских народных инструментов, а также в раскрытии их жанровой — танцевальной или песенной — характерности, определении ее роли в индивидуальном облике сочинений — музыкальном материале, форме, драматургии каждой пьесы.

Выявление импровизационной природы мелодического материала, совершенствование навыков «рубатной» игры, необходимых для исполнения кантиленных фортепианных сочинений композиторов Республики Молдова, передача их образной сути, содержательного богатства и художественной красоты — приводят к развитию образного мышления, обогащению художественной фантазии учащихся, улучшению эстрадно-сценического самоконтроля и расширению исполнительских и творческих возможностей молодых пианистов.

Ключевые слова: педагогический репертуар, фортепианная музыка, композиторы Республики Молдова

ТРАНСКРИБИРОВАНИЕ И РАБОТА СО «СНЯТЫМ» НА СЛУХ МАТЕРИАЛОМ В ПРОЦЕССЕ ПРИОБРЕТЕНИЯ НАВЫКОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

TRANSCRIEREA ȘI LUCRUL CU MATERIALUL SCRIS "DUPĂ URECHE" ÎN PROCESUL DE ÎNSUȘIRE A DEPRINDERILOR DE IMPROVIZAȚIE DE JAZZ

Вячеслав ДАШЕВСКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Кишинев, Республика Молдова

В процессе обучения джазовой импровизации важным методом является транскрибирование — расшифровка («снятие» на слух) музыкального материала, записанного на аудионосители. Подобный метод работы, когда музыкант, вслушиваясь в запись, отражает услышанное в нотном тексте, чтобы затем изучать расшифрованный материал на инструменте, неразрывно связан с исполнительством.

В настоящее время существуют многочисленные публикации профессионально выполненных транскрипций джазовых импровизаций для разных инструментов. Тем не менее, самостоятельное транскрибирование необходимо каждому музыканту, который ставит перед собой цель познать тайны импровизирования. Именно процесс слухового анализа аудиозаписи создает эффект сотворчества, помогает проникнуть в творческую лабораторию мастера, не только осознать особенности мелодического развития, но и ощутить специфику звукоизвлечения, артикуляции, свинга и др. На этапе транскрибирования, помимо хорошего слуха, необходимы наличие определенных теоретических знаний, а также умение анализировать звучащую музыку.

Особый аспект работы со «снятым» материалом — его применение в собственной практической деятельности. На этом этапе происходит соединение слуховых ощущений, аналитических представлений и исполнительского аппарата. В ходе упражнений музыкант постепенно вживается в «снятый» музыкальный текст, делает его своим, что впоследствии непременно скажется в процессе построения собственных импровизаций. Со временем влияние оригинала, с которого берется пример, ослабевает, но приобретенные технические и слуховые навыки остаются, и чем сильнее индивидуальность учащегося, чем шире его музыкальный кругозор, тем быстрее это происходит.

Транскрибирование и индивидуальная работа над «снятым» материалом способствуют развитию слуха, технических и художественных способностей, воспитанию вкуса и расширению кругозора — тому, без чего немыслима творческая деятельность джазового музыканта.

Ключевые слова: исполнительство, джазовая импровизация, транскрибирование, слух, «снятый» материал

**О ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ
УЧАЩИХСЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ
Г. ЭДМОНТОНА (КАНАДА):
ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА**

DESPRE PREGĂTIREA VOCALĂ SCENICĂ A ELEVILOR ÎN
COLEGIUL MUZICAL DIN EDMONTON, CANADA
(ÎNSEMNĂRILE UNUI PEDAGOG)

Лилия КРИГЕР,
преподаватель, Музыкальный колледж,
Эдмонтон, Канада

Особенности вокально-сценической подготовки в музыкальном колледже г. Эдмонтона обусловлены платным характером обучения и зависимостью от потребностей учащихся (и/или их родителей). В колледж принимаются лица разного возраста (в моей практике от 5 до 65 лет) и разной степени музыкальной одаренности. Срок обучения свободен и неограничен: от нескольких месяцев до 10–15 лет. Цель обучения формулируется каждым учащимся (или родителями) индивидуально. Большинство учеников молодого возраста стремятся улучшить свои голосовые данные, чтобы иметь возможность заниматься музыкой профессионально. Поэтому часть учеников (около 20%) становится музыкантами,

продолжает обучение в консерваториях и академиях музыки. Отдельные работают в оперном хоре и становятся успешными специалистами. Некоторые молодые и зрелые люди считают обучение в колледже музыкальной терапией, воспринимая как способ психологического воздействия на формирование личности и развивая в себе качества уверенности и самоуважения. Они стремятся приобщиться к миру искусства, чтобы исполнять песни в стиле кантри, поп, рок и участвовать в самодельных постановках мюзиклов. Дети обучаются с целью развития музыкальных способностей и выявления перспективы дальнейшей музыкальной карьеры.

Методика работы педагога-вокалиста с учащимися колледжа включает комплексное воспитание их артистических данных. Главное внимание уделяется вокалу. Развитие голоса основано на упражнениях, базирующихся на классических вокализах, ариях, песнях. Кроме этого педагог занимается совершенствованием актерских сценических навыков, привлекает внимание к хореографии, пластическому искусству. Педагог знакомит учеников с музыкальной грамотой, с основами теории музыки и сольфеджио.

***Ключевые слова:** вокально-сценическая подготовка, вокализ, песня, мюзикл, музыкальная терапия*

МОДЕЛЬ НЕМЕЦКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА НА ПРИМЕРЕ БРЕМЕНСКОГО ТЕАТРА

MODEL AL TEATRULUI GERMAN REPERTORIAL
PRIN PRISMA TEATRULUI DIN BREMEN

Алексей ГУКОВ,
сотрудник Бременского театра

Нина ГУКОВА,
музыковед, Бремен, Германия

В Бремене, с населением около 550 тыс. человек (по данным на 2015 г.), сегодня 13 различных театров. Крупнейший и старейший среди них — Бременский театр (*Theater Bremen*), его истоки — в XVIII в. 15.08.1913 на нынешнем месте был открыт драматический театр; с 1917, когда к работе подключился основанный в 1820 г. оркестр *Bremer Philharmoniker*, театр функционировал и как музыкальный: ставились зингшпили.

Построенный в 1843 г. оперно-драматический театр (с уклоном в сторону оперы) в период 1920–1930-х гг. существовал в другом здании отдельно. В 1930-е гг. там в течение двух сезонов можно было услышать 10 из 13 опер Р. Вагнера. В 1944 г. здание было разрушено, а в 1949 г. театр был открыт заново. Сейчас в театре четыре направления, что типично для большинства городов Германии: опера, драма, танец модерн и театр для детей и юношества. Мастерские и технические цеха — общие для всех направлений, оркестр — самостоятельная единица, обслуживающая оперу и дающая регулярные концерты. Коллектив театра объединяет более 400 человек из разных стран. В Бременском театре в разное время работали артисты мировой известности: в 1959–1962 в труппу входила М. Кабалье, в 1960-е драматические спектакли ставил Р.В. Фассбиндер, а в период 1989–1993 главным дирижером был М. Виотти. В 1990-е и 2000-е гг. ряд оперных постановок осуществил К. Лой, а правнучка Р. Вагнера К. Вагнер ставит его оперу *Руенци*.

В год театр осуществляет более 30 премьер, которые проходят на четырех игровых площадках. В сезоне 2017–2018 в это число входят 7 оперных постановок (от *Лючии ди Ламмермур* до мировой премьеры по *Избирательному сродству Гете*), 17 — драматических (от античной драмы до современных пьес, в т.ч. рождественская сказка и мюзикл), 3 — танцевальных

и 5 — детских и юношеских. Помимо новых постановок в афише сохраняются успешные спектакли предыдущего сезона. Основную программу обрамляет просветительская: лекции, конференции, беседы с участниками постановок, перед началом сезона — день открытых дверей, когда можно посетить недоступные обычно помещения театра и увидеть творческие процессы изнутри.

Ключевые слова: Бременский театр, опера, драма, мюзикл, премьера, танец модерн

L'ENTRÉE SOUTERRAINE DES MUSICIENS DANS LE MÉTRO PARISIEN

INTRAREA SUBTERANĂ A MUZICIENILOR ÎN METROUL PARIZIAN

Alina BYSTRITSKAYA,

Docteur en Lettres et Arts, Université Lyon,
Docteur en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts — spécialité
Musique, Université Paris,
Doctorante en Sciences de l'Information-Communication, Université
de Nantes, Contrebassiste — professeur et interprète, France

L'entrée des musiciens dans le métro s'est faite progressivement. Leur première apparition remonterait à l'année 1977 quand 100 artistes ont eu l'autorisation de jouer dans 20 stations, avec un final à la station Auber. Jusqu'en 1997, année où la RATP (la Régie autonome des transports parisiens) décide de créer l'Espace Musique Accord (EMA), leur présence dans le métro était plus au moins tolérée. Parfois, les agents de la RATP leur confisquaient amplificateurs et instruments de musique. L'EMA a permis de donner un statut plus officiel aux musiciens. Les musiciens

parrainés par la RATP étaient au nombre d'environ 300. Il y avait donc un réel besoin de clarification de la situation.

Depuis la mise en place de l'EMA qui a mis un peu d'ordre dans les pratiques individuelles, le fonctionnement global est resté identique. Tous les 6 mois, les musiciens accrédités reçoivent une autorisation qui se conçoit comme un engagement à respecter le règlement et les conditions établies par la RATP. Entre autres, une participation leur est demandée aux animations gratuites. Ainsi pouvons-nous dire que le vaste espace de transport urbain qu'est le métro est devenu officiellement une grande salle de concerts où voisinent des styles et des pratiques très différents. Certains couloirs possèdent une résonance acoustique parfaite pour la musique live, et d'autres moins. Il y a donc des emplacements privilégiés et très recherchés en fonction d'une part de l'acoustique, et d'autre part de l'affluence. La musique dans le métro est également un hybride entre les sons «purs» et les bruits caractéristiques d'un lieu de passage animé par les annonces, le raclement des bagages, des portes, les conversations, les interpellations, bref toute la gamme sonore d'une humanité en perpétuel déplacement.

Malgré les tentatives de la RATP de contrôler la présence des musiciens, ceux qui n'ont pas l'accréditation restent fort nombreux. La plupart de ces musiciens dits «illégaux» jouent seulement dans les rames. Ils espèrent ainsi échapper au contrôle des badges plus fréquent et plus systématique dans les couloirs que dans les rames. La présence de ces musiciens est jugée indésirable. En cas de contrôle, leur est demandé de quitter le métro. Ils peuvent même être mis à l'amende, avec des sommes conséquentes à payer. Mais peu de temps après, ils reviennent jouer.

De nos jours, les musiciens du métro parisien font partie du décor musical de chaque passager. Néanmoins, pour certains d'entre eux, le métro peut représenter un tremplin vers un autre avenir. Une autre carrière peut alors s'ouvrir qui les voit passer de l'obscurité à la lumière des plateaux de télévision et des salles réputées.

Mots clefs: musiciens, métro, Paris

**МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ ОСВЕЩЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ
И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
ФОРТЕПИАННО-ДУЭТНОГО РЕПЕРТУАРА**

**PROBLEMATICA ISTORICĂ ȘI TEORETICĂ A
REPERTORIULUI PENTRU DUET DE PIANE DIN
PERSPECTIVĂ MUZICOLOGICĂ**

Марина МАМАЛЫГА,

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

Поскольку фортепианный дуэт как форма исполнительской деятельности и жанр композиторского творчества лишь на протяжении XX в. получил широкое распространение и интенсивное развитие, произведения для данного состава стали предметом специального исследования лишь в музыковедческих работах второй половины XX – начала XXI вв. Данные труды можно сгруппировать по двум направлениям. Одно осмысливает общетеоретические проблемы фортепианно-дуэтного репертуара, другое рассматривает конкретные произведения, написанные тем или иным композитором для двух роялей. Среди работ первого направления выделяются исследования российских и белорусских музыковедов Е. Сорокиной, Н. Катоновой, О. Гринес, В. Петрова, Н. Лукьяновой, И. Польской и Н. Громовой. В них содержится определение понятия *фортепианный дуэт*, предлагаются классификации фортепианных ансамблей, характеризуются типы взаимоотношений между участниками дуэтов, рассматривается процесс фортепианно-ансамблевого исполнительства, воссоздается панорама произведений для фортепианного дуэта.

Ко второму направлению музыковедческих исследований относятся монографические труды Г. Аберта о В.-А. Моцарте; Е. Царевой и К. Гейрингера о Й. Брамсе, Ю. Кремлева о Ф. Шопене и К. Дебюсси, М. Друскина и Б. Ярустовского об И. Стравинском, В. Екимовского о О. Мессiane, В. Брянцевой о С. Рахманинове, Л. Раппопорта о В. Лютовском и другие. Информация о произведениях для двух роялей, созданных названными композиторами, представлена в них как составная часть творчества этих авторов.

Таким образом, сочинения для фортепианного дуэта рассматриваются в современном музыковедении под разными ракурсами, с позиции той или иной исследовательской проблемы.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, произведение для двух фортепиано, монография, музыковед

UNELE ASPECTE ALE INTERPRETĂRII MINIATURILOR CORALE DE ZLATA TKACI ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ

Mihai MIHALAȘ,

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

Miniaturile corale ale Zlatei Tkaci sunt adevărate perle ale muzicii corale naționale. Pe lângă limbajul muzical bine dezvoltat și aranjarea reușită a textelor poetice pe liniile melodice, aceste creații se mai deosebesc și prin sonoritatea colorată, expresivitatea textului și nu în ultimul rând, prin eleganța în alcătuirea formei și suplețea facturii, care le este comună mai multor lucrări corale ale celebrei compozitoare.

În practica interpretativă atât pe parcursul pregătirii materialului muzical cât și în scenă, miniaturile corale ale Z. Tkaci

ridică în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic și conceptual. Textele pe care le folosește compozitoarea sunt atât de profunde ca sens încât în procesul tratării lor se ivesc o multitudine de direcții și idei. De cele mai dese ori, ele abordează tematica vieții și morții, interarctiunea dintre univers și om, lumea interioară a omului situat în centrul universului, relația dintre individ și societate, idei ce au avut o popularitate mare în perioada romantică. În general, a doua jumătate a secolului XX în actuala Republica Moldova este caracterizată de o influență neo-romantică care s-a manifestat în creațiile diferitor compozitori moldoveni printre care Z. Tkaci, V. Zagorschi, ș.a. Menționăm în primul rând acești doi autori pe motiv că la ambii omul, personalitatea umană se află în prim plan, iar ideile social-politice, atât de uzate pe parcursul primei jumătăți a sec. XX sunt tratate mult mai discret.

Acest articol cuprinde o serie de informații desprinse din practica interpretativă a subsemnatului pe parcursul studierii și interpretării în scenă a două dintre creațiile miniaturale semnate de Z. Tkaci, și anume: *Dulce Plai* și *Lacul Albastru*, ambele compuse pe textele poetei Agnesa Roșca. Lucrările menționate relevă un contrast muzical dar nu și tematic. Sunt foarte apropiate ca sens, dar total diferite ca formă, material muzical, factură și metru.

Cuvinte-cheie: concept muzical, formă muzicală, interpretare concertistică, mijloace de expresivitate muzicală, miniatură corală, procedee interpretative, scriitură corală, Zlata Tkaci

ASPECTE ALE TRANSCRIERII ȘI INTERPRETĂRII CREAȚIILOR POLIFONICE LA ACORDEON

Petru ȘTIUCĂ,

doctorand, lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

În procesul de studiu al acordeonului sunt folosite creații diferite ca stil, gen, dificultăți tehnice, caracter. Astfel, pe lângă lucrări scrise special pentru acest instrument, sunt realizate un șir de prelucrări și transcrieri a creațiilor destinate altor instrumente. Procesul de realizare a transcripțiilor pentru acordeon a creațiilor polifonice impune respectarea unui șir de cerințe și aspecte referitoare la textul muzical și executarea lui. Se știe, că orice prelucrare implică anumite transformări legate de substituirea diferitor elemente din creație sau chiar renunțarea la unele de ele, în funcție de specificul instrumentului. Spre exemplu, transcripțiile pentru acordeon implică foarte frecvent diferite aspecte legate de: extinderea sau micșorarea diapazonului, modificări ale ritmului, îmbogățirea facturii din contul anumitor voci din lucrarea originală, introducerea unor pasaje de virtuozitate, create în baza materialului original ș.a.

Este foarte important de menționat rolul autorului transcripției, care întotdeauna își lasă „amprenta” talentului său componistic, dând astfel viață unei noi versiuni interpretative a unei lucrări cunoscute. Totodată, pentru a păstra cât mai aproape trăsăturile originale ale lucrării, este esențial pentru autori să realizeze o sistematizare a hașurilor, să scoată în evidență structurile polifonice ș.a. În același timp, unele schimbări nu afectează atât de mult originalul, cum ar fi cele ale digitației ș.a. În rezultat, sunt descoperite noi posibilități de expresie artistică în interpretare la acordeon, se extinde diapazonul claviaturii drepte până la trei octave, este folosită frecvent mișcarea rapidă pe terțe paralele etc.

Astfel, în rezultatul utilizării complexe a procedeelelor de transcripție se produc schimbări în factura creației, fie în întregime, fie a unor componente ale acesteia.

Articolul este dedicat studiului detaliat al tuturor acestor aspecte.

Cuvinte-cheie: transcrieri pentru acordeon, interpretare la acordeon, polifonie, muzică baroc

**THE WAY TO THE ACHIEVEMENT OF TECHNICAL
MASTERY IN THE ARTISTIC INTERPRETATION OF
RHAPSODY-CONCERTO NO.1 FOR PIANO AND SYMPHONY
ORCHESTRA BY GENNADY CIOBANU**

CĂILE DE REALIZARE A MĂIESTRIEI TEHNICE ÎN
INTERPRETAREA RAPSODIEI-CONCERT NR.1 PENTRU PIAN
ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE GHENADIE CIOBANU

Aliona VARDANEAN,

Doctor of Fine Arts and Cultural Studies, Assistant Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
Chisinau, Republic of Moldova

The Rhapsody-Concerto №1 for piano and orchestra by Gennady Ciobanu provides a rather interesting example of modern interpretation in genre of concerto for piano with orchestra in the Republic of Moldova. It is marked by distinguished orchestration, influence of jazz and anticipation of postmodernism elements, further developed through subsequent artistic trials thus underscoring formation of the typical features of style. The single-movement by structure opus offers the embodiment of the ternary idea. The structure of the concert comprises three main compartments and the outro.

It is worth noticing the indigenous interpretation of grand piano pursuing conscious avoidance of traditional types of classical melody while placing the accent on the use of selected fractional topic-based elements. The role of soloing instrument lies with enrichment of orchestra sound, amplification of tone quality, and accentuation of key contrasts. The basic underlying idea of timbre

dramatic art is that the piano part is not simply duplicates the orchestral themes but also forms another type of melodies other than that of orchestral and enriched by the achievements of the 20th century pianistic art, in particular, by novation offered by I. Stravinsky, S. Prokofiev, and B. Bartok.

The piano part in the monophony as well as in the polyphony finely distinguished by fashion, gauge and percussion. The martellato used has touching points with pointillism since it accentuates the beauty and expressiveness of each separate bell note. Such an approach shows imitation of cymbal sounding as a sign of folklore targeting in composer's concept. This composition is intended for a pianist featuring complex nature of giftedness with clear understanding of nowadays-musical language.

Specific musical imagery of the *Rhapsody-concerto №1* by G. Ciobanu reveals the quintessence of lyric and irony, regenerating new type of musical sonority, original approach to piano playing and performing arts.

Keywords: Gennady Ciobanu, rhapsody, concerto for piano and symphony orchestra, technical difficulties, piano texture, pedagogy, recommendations

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Ф. ШУБЕРТА *ЗИМНИЙ ПУТЬ* НА ТЕКСТЫ В. МЮЛЛЕРА

PROBLEME DE INTERPRETARE ÎN CICLUL VOCAL
WINTERREISE DE F. SCHUBERT PE TEXTE DE W. MÜLLER

Елена ТУРЯ,
докторант, преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Музыка вокального цикла Ф. Шуберта *Зимний путь*, как и поэтические тексты В. Мюллера, будучи созданными в конце жизни каждого из творцов, отражают сходное мировосприятие. Главной задачей исполнителей данного сочинения становится передача атмосферы фатальной неизбежности, когда художественная мысль удерживается «на одном дыхании» от начала до конца произведения, по его горизонтальной «координате», и объединяет все песни в единое целое. Драматургическая линия протянута от первого номера, выражающего отстранение и уход от действительности к последнему, демонстрирующему покорную, статичную обреченности.

Роль пианиста становится решающей в выборе общего темпо-ритма и его выдерживании на протяжении каждой песни. Исполняя вступительные аккорды или более протяженные фрагменты, пианист определяет темп с учетом строения всей последующей вокальной партии. В номерах 4, 8, 12, 13, 18 партия фортепиано задает необходимую пульсацию, в которой впоследствии «проживается» музыка целой песни. Ярко выраженный диалог между голосом и фортепиано можно наблюдать в №№5, 14, 20, 22, 23. В этих песнях партия солиста фактически «разговаривает», «спорит» с партией фортепиано. Явное разделение функций на привычные всем соло — голос, аккомпанемент — фортепиано можно наблюдать в №№7, 10, 16, 19, где фортепианная партия выполняет преимущественно функцию гармонической поддержки. №№21, 24 — это ансамбль двух персонажей, которые сосуществуют параллельно. В №9 Шуберт использует характерный ритмический рефрен, который доминирует у рояля, являясь, своего рода, лейтмотивом, а точнее, характерным ритмическим рисунком. Яркие изобразительные моменты в партии фортепиано встречаем в

№№2, 15, 17 — это и завывание ветра, и лай собак, и постукивание клюва ворона....

Вокальная партия, носитель словесного текста, — конкретизирует художественный образ, поэтому требует от певца четкости дикции, учета артикуляционных особенностей немецкого языка, разнообразия интонации.

Ключевые слова: Франц Шуберт, вокальный цикл, партия фортепиано, вокальная партия, музыкальный язык, музыкальная форма, ансамбль

РОМАНСЫ С. РАХМАНИНОВА СОЧ. 38: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ROMANȚELE DE S. RAHMANINOV OP. 38: UNELE ASPECTE DE INTERPRETARE

Ольга ЮХНО,

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

Шесть романсов оп. 38 С. Рахманинова на стихи поэтов-символистов: *Ночью в саду у меня, К ней, Маргаритки, Крысолов, Сон, Ау!* — венчают вокальное творчество композитора. Их значение в деятельности мастера определяется итоговым местом в эволюции вокального жанра великого русского художника. История создания романсов свидетельствует об особой роли двух «муз» С. Рахманинова — поэта М. Шагинян и сопрано Н. Кошиц, способствовавших воплощению цикла.

Интерпретация данного произведения сопряжена с проблемой выявления связи между литературной и музыкальной

составляющими. На примере романса *Ночью в саду у меня* рассмотрено соотношение музыки и слова, которое проявляется в строении вокальной и фортепианной партий и в их взаимодействии. Данный романс, как и другие части вокального цикла, сложен в техническом аспекте, а также по музыкальному языку. Выбор средств выразительности композитор подчиняет драматургическому замыслу сочинения: он переносит смысловые акценты, в сравнении с поэтическим первоисточником, выделяет отдельные детали и т.д. Специфика самих средств музыкальной выразительности романса *Ночью в саду у меня* кроется в многоплановости ритмической и фактурной организации, в насыщенности гармонии, в изощренности мелодических линий.

Значимость и художественная ценность цикла романсов ор. 38 С. Рахманинова подтверждается многочисленными обращениями к нему русских и зарубежных исполнителей, в том числе и в Республике Молдова.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, Мариетта Шагинян, Нина Кошиц, романс, символизм, голос, фортепианная партия, интерпретация

**ИСПОЛНЕНО В БЕНДЕРАХ:
GIOVE, LA GLORIA E MARTE ДЖ. САРТИ КАК
ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА**

INTERPRETAT LA BENDER: GIOVE, LA GLORIA E MARTE DE
G. SARTI CA PARADIGMĂ GENUISTICĂ

Белла БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ,
профессор, Иерусалимская академия музыки и танца,
Иерусалим, Израиль

В 1789–1791 гг. Бессарабия являлась ареной интенсивных боевых действий в ходе Второй русско-турецкой войны: императрица России Екатерина II, по договоренности с Габсбургским императором Йозефом II, ставила основной целью разгром Оттоманской империи, возрождение Византии с императором Константином (внуком Екатерины) во главе и создание буферного государства Дачия. Бендеры в этой войне оказались на передовой позиции. Сама древняя крепость была занята русскими войсками без боя, в 1790 г. здесь находилась ставка принца-генералиссимуса Григория Потемкина. Роскошь и великолепие ставки Потемкина, скорее напоминавшей двор, нежели военный лагерь, описаны современниками (Лев Энгельгардт, Варвара Головина, Принц де Линь и другими) и детально изучены современными исследователями (Изабель де Мадариага, Саймон Себбаг-Монтефиоре, Ольга Елисеева, Вячеслав Лопатин, Эльвира Голубева и др.) В этих описаниях все отмечают насыщенную музыкальную жизнь ставки.

Одним из произведений, исполненных в Потемкинском дворце-землянке в октябре 1790 г., была драматическая кантата *Giove, La Gloria e Marte* итальянского музыканта Джузеппе Сартти (1729–1802), находившегося на службе у Потемкина. Автограф кантаты (для трех солистов, хора, двух оркестров, рогового оркестра и пушек), хранящийся на родине композитора, является ее единственным экземпляром. В отличие от своих знаменитых предшественников (кантата-славление *Тебе Бога хвалим* и *Te Deum*, приуроченные к взятию крепостей Очаков и Килия), которые звучали несколько раз, о повторных исполнениях данного сочинения нет никаких свидетельств. Изучение жанровых особенностей, текстовых и ситуационных аллегорий, а также музыкального языка этого произведения проливает свет на жанровую модель музыкального панегирика «на случай» (*incidental music*), приобретающую столь широкое

распространение в эпоху Французской революции и Наполеоновских войн.

Ключевые слова: ставка Григория Потемкина, Джузеппе Сартти, кантата «на случай», исполнительский состав, словесный текст, музыкальный язык

TRASEUL BIOGRAFIC AL COMPOZITORULUI MIHAIL BEREZOVSKI ÎN LUMINA UNOR NOI SURSE DOCUMENTARE

Hristina BARBANOI,

doctor, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

În limitele acestui articol, autoarea prezintă rezultatele științifice obținute în urma analizei informațiilor culese din filele mai multor surse documentare din Arhiva Națională a Republicii Moldova, precum: dosarele 467, 491, 493 inventarul 9 din Fondul 1862; dosarele 116, 122, 136, 157, 170, 202, 215 inventarul 12 din Fondul 208, ce datează din perioada Basarabiei Țariste, dar și surse din perioada istorică a României Mari, precum sunt: dosarele 205 și 206, inventarul 3 din Fondul 1135; dosarele 245 și 1134, inventarul 8 din Fondul 1772, dar și dosarul 631, inventarul 30 din Fondul 1862, ceea ce a permis conturarea traseului biografic al compozitorului Mihail Berezovski cu date cât mai veridice.

Cercetarea surselor arhivistice ne-a permis precizarea, completarea și elucidarea mai multor aspecte ce țin de biografia, activitatea artistică și creația componistică a lui M. Berezovski. Materialele documentare privind viața și activitatea didactică, dirijorală, precum și cariera bisericească a preotului-compozitor sunt depozitate în următoarele fonduri ale Arhivei Naționale: Consistoriul duhovnicesc din Chișinău între 1835–1918 (F. 208), Arhiepiscopia

Chișinăului și Hotinului (F. 1135), Directoratul învățământului și cultelor din Basarabia și instituțiile subordonate lui (F. 1862) ș.a.

Informațiile culese din dosarele acestor fonduri pot fi clasificate în trei categorii: a) documente ce vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui M. Berezovschi; b) documente ce dezvăluie aspecte încă necunoscute; c) surse în baza cărora este posibil de corectat unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul cercetărilor muzicologice.

Menționez în continuare cele mai importante rezultate ale cercetării surselor arhivistice: au fost clarificate unele informații de mare valoare istorică pentru cultura muzicală basarabeană, precum data, anul și locul nașterii (8 noiembrie 1867, localitatea Caplani), care până de curând erau foarte contradictorii și erau preluate automat de către unii autori, fără a examina veridicitatea datelor. În baza documentelor din arhivă am restabilit unele evenimente din biografia compozitorului și a familiei lui. De asemenea, am reconstruit circumstanțele istorice privind apariția unor lucrări componistice semnate de compozitor, fără de care, profilul acestuia era incomplet. Au fost acumulate și analizate un șir de documente ce confirmă activitatea multilaterală a compozitorului: dirijorală, componistică, pedagogică, preoțească, organizatorică, etc.

Reconstituirea datelor biografice ne-a permis reliefa valorii culturale incontestabile a activității compozitorului și moștenirii sale artistice. În afara aspectului ce ține de data și locul nașterii, care au fost elucidate în cadrul celor expuse în acest capitol, considerăm că și restul informațiilor desprinse din filele dosarelor din Arhiva Națională sunt deosebit de importante și vin să întregască cu detalii inedite datele pe care le posedam până acum despre această personalitate. Unicitatea sa stă în modul uimitor în care a reușit să îmbine iscusit activitatea dirijorală prodigioasă cu cea componistică, pedagogică și, preoțească.

Cuvinte-cheie: Mihail Berezovschi, date biografice, surse arhivistice, Fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ — УЧАСТНИЦА ЗАЛЬЦБУРГСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ

MARIA SEBOTARI LA FESTIVALURILE DIN SALZBURG

Сергей ПИЛИПЕЦКИЙ,

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

Ежегодный летний Зальцбургский фестиваль (*Salzburger Festspiele*) — один из наиболее престижных и значимых в мире музыки. Проводимый на родине В.А. Моцарта с 1920 г., он всегда служит своеобразным индикатором общественной жизни Европы. Присутствие М. Чеботари на данном фестивале в качестве оперной и камерной певицы — особая эпоха в ее карьере, которая подразделяется на два этапа: довоенный (1931–1932 и 1938–1939) и послевоенный (1945–1948).

Успех дебюта М. Чеботари в *Богеме* Дж. Пуччини в дрезденской *Staatsoper* предопределил ее первое появление на Зальцбургском фестивале в 1931 г., после чего международная творческая карьера певицы стала стремительно развиваться. Установление фашистской диктатуры в Германии привело к бойкотированию фестиваля со стороны властей, с чем связано отсутствие певицы в числе участников с 1933 по 1938 гг. Последующие появления М. Чеботари в мероприятиях фестиваля пришлось на два предвоенных года, когда аннексия Австрии Германией дала возможность немецким певцам беспрепятственно выступать в зальцбургских спектаклях и концертах. Данный период знаменателен блестящим

исполнением певицей разноплановых партий в операх В.А. Моцарта: Графини, Церлины и Констанцы, которые имели большой публичный резонанс.

Послевоенный процесс денацификации не коснулся М. Чеботари, и она смогла в течение четырех сезонов, вплоть до ее ухода из жизни, продолжать работу на фестивале. В этот заключительный, наиболее яркий и насыщенный период, кроме моцартовских партий и Эвридики из *Орфея* К.В. Глюка, певица с большим успехом исполняла сольные программы, партии в католических мессах Л. Бетховена и А. Брукнера, а также современную музыку, в том числе участвовала в мировой премьере оперы Г. фон Эйнама *Смерть Дантона*.

Имеются (ранее неизвестные молдавскому читателю) переведенные автором данной статьи с немецкого языка газетные отклики на спектакли с участием певицы. По редким фотографиям установлено, что летом 1943 г. М. Чеботари встречалась в Зальцбурге с Р. Штраусом.

Ключевые слова: Зальцбургский фестиваль, Мария Чеботари, Вольфганг Амадеус Моцарт, Рихард Штраус, фашизм, денацификация

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ (ИЗ ЗАМЕТОК О ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ)

MOȘTENIREA MUZICALĂ A LUI ALEXEI STÂRCEA (NOTIȚE
DESPRE PERSONALITATEA ȘI CREAȚIA COMPOZITORULUI)

Изольда МИЛЮТИНА,

доктор искусствоведения, музыковед,

Реховот, Израиль

Магия круглых цифр в летоисчислении завораживает и мобилизует. Память превращает необратимое Время в наш внутренний мир, где мы находим тех, кого уже нет с нами, но общение с кем в прошлые годы обогащало окружающую жизнь.

В моей памяти живут многие. Среди них далеко не последнее место занимает Алексей Георгиевич Стырча (1919–1974) — замечательный человек, исключительная творческая натура, интересный, деятельный композитор. Нас связывали годы коллегиального общения и несомненные взаимные симпатии. Воспоминания, связанные с ним: жизненные впечатления, непосредственное общение, беседы, переписка, — все дает материал для дополнения представлений о его личности и творчестве. Эти соображения послужили поводом для настоящего обращения к имени и самой личности Алексея Стырчи, как, в свое время, и к его творчеству.

50 лет прошло с тех пор, как увидел свет сборник статей *Композиторы Советской Молдавии*, вышедший в кишиневском издательстве *Картя молдовеняскэ* (1967). В этом издании нашел свое место (на с. 144–152) мой очерк об Алексее Стырче. Это было первое музыковедческое обращение к личности композитора. А теперь не за горами уж и столетие этой неординарной личности. Композитор прожил лишь немногим более половины этого исключительного срока, успев оставить достойное наследие, увенчанное, как известно, одной из первых национальных опер.

В художественной панораме Молдавии середины прошлого века Алексей Стырча занял видное место среди молодых музыкантов, украсивших впоследствии национальную культуру как в области композиторского творчества, так и в сфере исполнительского искусства. Талант А. Стырчи многогранен, его музыка высоко профессиональна, художественно убедительна и разнообразна по жанрам. Большой оригинальностью отличается стиль, сочетающий творческое

претворение классических традиций с опорой на молдавский фольклор. Значение инструментальной музыки определяется достоинствами *Романтической сюиты* и *Сонаты* для фортепиано, *Поэмы-сонаты* для виолончели и фортепиано. Главный же вектор композиторских поисков находился в сфере вокальных жанров и оперы.

Ключевые слова: Алексей Стырча, композитор, инструментальная музыка, вокальная лирика, опера

GHITA STRAHILEVICI: PORTRET DE CREAȚIE

Vera STOIANOVA,

doctorandă, Conservatorul de Stat *N. Rimskii-Korsakov* din Sankt-Petersburg, Sankt-Petersburg, Rusia

Articolul este dedicat vieții și creației ilustrei pianiste Ghita Strahilevici (1915–2002). Fiind numită, datorită capacităților sale extraordinare, „copil-minune”, pianista și-a făcut studiile împreună cu A. Stadnițki și F. Musicescu, după ce a dezvoltat o manieră interpretativă originală, bine cunoscută în viața muzicală din Moldova. Pe baza materialelor și documentelor de arhivă, amintirilor colegilor, prietenilor și rudelor pentru prima dată în limba română sunt aduse date din anii de studenție a pianistei și din perioada activității ei. În contextul culturii muzicale moldovenești a anilor 1945–1995 este analizat rolul ei ca prim interpret al lucrărilor compozitorilor din Moldova.

Cuvinte-cheie: Ghita Strahilevici, pian, cultura muzicală, Chișinău, muzica moldovenească

ARTA VIOLONISTICĂ ACADEMICĂ A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

Zinaida BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,

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

Stilul interpretativ unic, virtuos-concertist a lui S. Lunchevici reprezintă o simbioză unică în care s-au sintetizat fructuos maniera interpretativă academică cu cea lăutărească. În prezentul articol, pentru prima dată este elaborată o analiză mai aprofundată a măiestriei interpretative a lui S. Lunchevici în calitate de violonist academic.

Deosebitul stil interpretativ a maestrului S. Lunchevici s-a format nu doar având ca bază talentul cu care a fost înzestrat de la Dumnezeu dar și grație eforturilor profesorilor care au știut să-l valorifice la justa-i valoare. Cu adevărat, rolul personalității profesorului rămâne a fi hotărâtor întoate timpurile. În prezentul articol vom aduce un omagiu renumiților profesori care au pus bazele artei sale violonistice interpretative și care l-au ajutat să devină pe parcursul anilor un mare violonist.

Studiile muzicale și le-a început la vârsta de cinci ani la școala particulară de muzică a lui Veaceslav Bulăcirov — dirijor de cor, compozitor, pedagog și publicist rus, care în perioada anilor 1918–1951 și-a desfășurat activitatea la Chișinău. Cel dintâi învățător, care, am putea spune că i-a pus vioara în mână, a fost Naum Vilic, în anul 1946, când Serghei a fost admis la studii la Școala medie muzicală E. Coca, având vârsta de 12 ani.

Pe parcursul a cinci ani cât a studiat vioara cu N. Vilic, Serghei Lunchevici a înregistrat succese remarcabile, drept dovadă servind faptul că în luna aprilie a anului 1951 a fost selectat de Comitetul Central al Comsomolului Leninist din Moldova și a

Direcției Cultură din cadrul Sovietului Miniștrilor a Republicii Sovietice Moldovenești la Moscova, întru participarea la *Concursul Tinerilor Interpreți* cu drept de a participa la *Festivalul Tineretului Democrat* din Berlin.

În 1952 S. Lunchevici și-a început studiile la Conservatorul din Chișinău după ce a susținut cu succes probele de admitere. Pe parcursul anilor de studenție (1952–1957) maestrul a studiat vioara la eminentul pedagog „înzestrat cu har de la Dumnezeu” Iosif Dailis (1893–1984). Om de mare rafinament care și-a făcut studiile, pentru început la Colegiul din Chișinău în clasa reputatului profesor Vasilii Salin, care la rândul său a fost absolvent al Conservatorului din Petersburg, unde a studiat vioara cu renumitul violonist polonez Henry Wieniawski, ca mai apoi să-și solidifice studiile la Conservatorul din Bruxelles și cel din Geneva.

Pentru S. Lunchevici I. Dailis a devenit mai mult decât profesor, am putea spune o adevărată figură de părinte. Sub îndrumarea sa maestrul a reușit să pătrundă toate tainele viorii dar în special a reușit să capete acea emiterie deosebită a sunetului care l-a făcut celebru. I. Dailis a avut o viziune și un model propriu în ceea ce privea alegerea programului pentru fiecare examen. A considerat hotărâtor de a fundamenta repertoriul violonistic a lui S. Lunchevici cu lucrări ale compozitorilor clasici, drept dovadă servind faptul că i-a încredințat maestrului — care pe atunci studia la anul II — dificila misiune de a interpreta *Concertul pentru vioară* de L. Beethoven. Misiunea a fost îndeplinită cu succes și datorită faptului că a avut marele privilegiu de a o avea în calitate de maestru de concert pe reputata pianistă Ghita Strahilevici.

Vocația romantică a lui S. Lunchevici a găsit un teren fertil în lucrările pentru vioară a compozitorilor romantici, pătrunse de un pronunțat lirism, străbătute de motive folclorice puternice, beneficiind de un limbaj muzical colorat, fapt ce reclama interpretului un stil de mare rafinament.

Măiestria interpretativă a violonistului S. Lunchevici a fost înalt apreciată la examenul de absolvire pentru care a pregătit următorul program:

- J.S. Bach — *Ciacona*,
- A. Hacıaturean — *Concert pentru vioară*, p. II–III,
- C. Saint-Saens — *Introducere și Rondo Capriccioso*,
- S. Lobel-Vășcăușan — *Oleandra*.

În perioada studiilor la Conservatorul de Stat *G. Musicescu*, S. Lunchevici a participat la mai multe manifestări artistice de mare amploare: *Primul festival republican al tineretului* din Republica Moldova (1957) și *Festivalul unional de la Moscova* (1957), iar în ultimii doi ani de studiu a evoluat în grupul viorilor prime al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat.

Amintindu-și despre profesorul său, S. Lunchevici a scris: „Cel mai strălucit ghid, călăuză în această viață a fost pentru mine I. Dailis. Iosif Dailis — elev a lui Salin, Vasilii Salin — elev a lui H. Wieniawski. Eu — elev a lui Dailis, aceasta denotă că sunt strănepotul violinist a lui H. Wieniawski... Vioara a unit secole”.

Tradițiile școlii academice de interpretare violonistică au servit drept fundament întru crearea stilului strălucit interpretativ a lui S. Lunchevici cu care fermeca ascultătorii pe parcursul vieții sale, evoluând în calitate de solist violonist al Orchestrei de muzică *Fluieraș*.

Virtuozitatea, temperamentul și sunetul catifelat al viorii sale îi sunt caracteristice lui S. Lunchevici — violonistul, fiind înalt apreciate și de criticii muzicali ai acelor timpuri.

Cuvinte-cheie: *Serghei Lunchevici, N. Vilic, I. Dailis, arta violonistică academică, stil interpretativ*

**СЕРГЕЙ АРТЕМЬЕВИЧ БАЛАСАНЯН —
НАСТАВНИК МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

S.A. BALASANEAN — ÎNDRUMĂTOR AL
COMPOZITORILOR MOLDOVENI

Леонид БОБЫЛЕВ,

кандидат искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Сергей Артемьевич Баласанян (1902–1982) известен не только как композитор, автор балетов (*Лейли и Меджнун*, *Шахунтала*), опер (*Восстание Восе*, *Кузнец Кова*, *Бахтиор и Ниссо*), симфонических и камерных опусов, музыки к драматическим спектаклям, но и как видный общественный деятель и успешный педагог. В период 1948–1982 он вел класс сочинения в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, заведовал кафедрой (до 1971), с 1960 по 1968 работал на посту секретаря Правления Союза композиторов РСФСР, где являлся заместителем Д. Шостаковича.

С. Баласанян дал путевку в жизнь многим молодым музыкантам из разных стран. В числе его выпускников — В. Блок, Е. Ботяров, Ю. Буцко, А. Быканов, О. Гордиенко, Ю. Евграфов, Н. Корндорф, В. Лобанов и многие другие российские композиторы. В его классе получили образование З. Миршакарова из Таджикистана; Чуй Вэй, Чжу Дзян Эр и Цзоу Лу из Китая. Под его руководством прошли обучение и композиторы из Молдавии — И. Маковей и Т. Тарасенко.

Всех учеников С.А. Баласаняна объединяет высокий профессионализм и строгий самоконтроль. При этом каждый из них является неповторимой индивидуальностью. В. Блок, помимо композиции, уделял много внимания музыковедению и

известен как основатель общества Грига и общества Венгерской музыки и музыкальной педагогики в России; Е. Ботяров получил признание как автор учебного курса инструментовки; Ю. Буцко пристально изучал древнерусское искусство и претворял традиции знаменного распева; Н. Корндорф заявил о себе как один из основателей Второго АСМа и приверженца тональной диатонической музыки с использованием эстетики минимализма и репетитивной техники.

И. Маковей и Т. Тарасенко внесли вклад в развитие композиторской традиции Республики Молдова. Оба преподавали в музыкальном вузе Кишинева, сочиняли музыку. Т. Тарасенко активно работала в области камерных инструментальных и вокальных жанров, творчество И. Маковея, отмеченное глубинными связями с молдавским фольклором, получило международное признание благодаря оратории *Миорица*, созданной в 1974 г. в период обучения у С. Баласаняна.

Ключевые слова: Сергей Артемьевич Баласанян, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Татьяна Тарасенко, Ион Маковей

**ВКЛАД ГАРРИ ШИРМАНА В СТАНОВЛЕНИЕ
ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА
(ПО ВОСПОМИНАНИЯМ ЕКАТЕРИНЫ ШИРМАН И
ПЕТРА ГУЛЬКО)**

ROLUL LUI HARRY ŞIRMAN ÎN DEVENIREA ARTEI
INTERPRETATIVE DE JAZZ ÎN REPUBLICA MOLDOVA (DIN
AMINTIRILE ECATERINEI ŞIRMAN ŞI A LUI PETRU GULCO)

Надежда АКСЕНОВА,
научный сотрудник, Институт культурного наследия
Академии наук Молдовы,
преподаватель, Академия музыки, театра и изобразительных
искусств, Кишинев, Республика Молдова

Летом 2017 г. в Бруклине ушел из жизни Гарри (Хуна) Аронович Ширман (4.11.1919–18.07.2017), джазовый музыкант-мультиинструменталист (саксофонист, кларнетист, скрипач), аранжировщик, эстрадный композитор и дирижер, уроженец Кишинева, стоявший у истоков и внесший существенный вклад в развитие молдавского эстрадно-джазового искусства.

Коллеги, друзья и родственники Г. Ширмана вспоминают о нем как о талантливом музыканте-энтузиасте, яркой и сильной личности, умелом организаторе и хорошем друге. В 1950–1960-е гг. совместно с Ш. Арановым он вел активную работу по восстановлению оркестра Молдгосджаза, известного впоследствии как эстрадный оркестр *Букурия* — первый в МССР профессиональный коллектив. Будучи его музыкальным руководителем, Г. Ширман заботился о репертуаре, писал и исполнял собственные композиции на саксофоне и кларнете, делал многочисленные аранжировки известных джазовых номеров. Судьба Г. Ширмана оказалась тесно связанной со многими крупными деятелями культуры. Ученик М. Пестера (в консерватории *Unirea*), И. Дайлиса (в Кишиневской государственной консерватории), соратник Ш. Аранова и Р. Капланского, он был знаком с Л. Утесовым и Д. Ойстрахом, работал в симфоническом оркестре под управлением Б. Милютиня, сотрудничал с пианистом и композитором Д. Федовым, певцом Е. Бэлцану, тромбонистом И. Добруновым, трубачами М. Гольдманом и Н. Греку, саксофонистом Г. Добровым, скрипачом Н. Лозником и другими.

Последние годы пребывания в Молдавии (в 1991 г. Г. Ширман эмигрировал в США) были наполнены работой с молодыми джазовыми музыкантами: он передавал опыт подрастающему поколению в организованных им оркестрах Политехнического института и Автодорожного техникума Кишинева. До последних дней Г. Ширман интересовался культурной жизнью Кишинева и Москвы, поддерживал связь с друзьями-музыкантами из бывшего СССР. Собственные воспоминания музыканта о его жизни и творчестве, а также письма коллег он опубликовал в книге *По волнам моей памяти*.

Ключевые слова: *Гарри (Хуна) Аронович Ширман, Шико Аранов, джаз-оркестр, мультиинструменталист, дирижер, аранжировщик, солист*

ВЛАДИМИР ЗАГОРЦЕВ, КАКИМ Я ЕГО ЗНАЛ

VLADIMIR ZAGORȚEV, AȘA CUM L-AM CUNOSCUȚ

Дмитрий КИЦЕНКО,
композитор,
Ньюмаркет, Канада

Владимир Загорцев — украинский композитор, один из представителей сложившегося к 1965 г. *Киевского авангарда*, в состав которого, помимо него, входили Л. Грабовский, В. Сильвестров, В. Годзяцкий, В. Губа, С. Крутиков, П. Соловкин, В. Лиховит, И Карабиц, Е. Станкович, О. Кива. Возглавлял группу дирижер и музыкальный просветитель И. Блажков.

Музыкой В. Загорцев начал заниматься в возрасте 15 лет: учился частным образом у Ф. Калихман (ученицы С. Рахманинова). В 1962 г. поступил в Киевскую консерваторию в класс композиции Б. Лятошинского; после смерти учителя

заканчивал курс у А. Штогаренко (1968). После окончания консерватории работал музыкальным редактором издательства *Музична Україна*. С 1975 г. был на творческой работе. В 1989 г. В. Загорцев совместно с Е. Станковичем и О. Кивой выезжают в США. В Нью-Йорке они знакомят американскую общественность с музыкой своих коллег. В 1997 ему была присуждена премия им. Б. М. Лятошинского. Начиная с 1968 г. музыка В. Загорцева исполняется во многих странах: США, Германии, Англии, Югославии.

Познакомились мы в конце 1970-х гг. на одном из смотров молодых композиторов Молдавии. Вторая встреча произошла в Киеве в 2003 г. Мне удалось проникнуть в творческую лабораторию В. Загорцева — он доверил мне компьютерный набор своих произведений, среди которых и его последнее сочинение, *Симфония № 5 Трансцендентальная*, посвященная Зубину Метя, — первому исполнителю его произведения *Градаци*, исполненного симфоническим оркестром Нью-Йоркской филармонии в январе 1980 г.

Летом 2010 г. мы виделись в последний раз. В октябре я покинул Киев, а 30 ноября 2010 г. В. Загорцев ушел в Вечность. При жизни он был незаслуженно обделен вниманием музыковедов. Надеюсь, что теперь исследователям удастся составить полный список сочинений В. Загорцева и их ждут интересные открытия.

Ключевые слова: Владимир Загорцев, композитор, Киевский авангард, симфония

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU: PORTRET COMPONISTIC

Consuela RADU-ȚAGA,

doctor în muzică, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

În luna mai a acestui an compozitoarea Irina Odăgescu-Țuțuianu a împlinit frumoasa vârstă de 80 de ani! Reprezentantă a unui modernism de factură moderată, în sensul realizării unei sinteze între vechi și nou, a unui echilibru între tradiția simfonică și principiile folclorului românesc, Irina Odăgescu-Țuțuianu a abordat aproape toate genurile muzicale. Din lista cu cele aproximativ 80 de opusuri lipsește opera, în timp ce domeniul muzicii corale este puternic reprezentat. Compozitoarea continuă tradiția corală clasică românească, cizelându-și un stil personal în care introduce intonația folclorică, determinând un limbaj modal asociat cu ritmuri asimetrice. Personalitatea sa creatoare se distinge printr-o tehnică solidă de compoziție, o gândire melodică modală cu ample dezvoltări armonico-polifonice, o subtilă cunoaștere a orchestrației și a conducerii vocilor umane, dimensiuni înnobrate de o expresie directă, spontană, pătrunsă de sinceritate.

Cuvinte-cheie: compozitoare, modernism de factură moderată, tradiție corală, intonație folclorică, factură ritmică

**ПАМЯТЬ СЕРДЦА. ИРИНА СТОЛЯР. ВОСПОМИНАНИЯ,
МАТЕРИАЛЫ: СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА КНИГИ**

**MEMORIA INIMII. IRINA STOLEAR. AMINTIRI, MATERIALE:
CONȚINUTUL ȘI STRUCTURA CĂRȚII**

Лариса БАЛАБАН,

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

Ирина Зиновьевна Столяр — пианист, музыковед, педагог, методист — известна в Республике Молдова как активный пропагандист творчества отечественных композиторов, способствовавший продвижению их новых

сочинений в концертный и дидактический репертуар. Деятельность И. Столяр включала организацию многочисленных просветительских лекций и концертов, а также составление и редактирование сборников из произведений композиторов XX–XXI вв. Ее памяти посвящена книга под названием *Память сердца. Ирина Столяр. Воспоминания, материалы*, автором-составителем и ответственным редактором которой является музыковед Елена Сергеевна Мироненко.

Издание состоит из трех разделов и приложения. Во вступлении Е. Мироненко кратко излагает факты биографии И. Столяр, характеризует ее творческую деятельность, описывает структуру книги. Первый раздел, автором которого является мать И. Столяр, Людмила Вениаминовна Ваверко, содержит воспоминания о детстве и годах учебы Ирины, раскрывает методические принципы ее фортепианной педагогики. Второй раздел включает воспоминания учеников И. Столяр: М. Георгиевой, Е. Лебедевой, М. Мамалыги, И. Паламарчук (Быткиной), Е. Петковой (Терзи), В. Тимотина, В. Чобану, Р. Шокодей, В. Михайлюка. Третий раздел объединяет воспоминания об И. Столяр видных деятелей культуры — И. Милютиной, И. Лункевич, Н. и Б. Шехтманов, Т. Шехтман, Р. Шейнфельд, М. Рабинович, Т. и Л. Шехтманов, Г. и Е. Клетинич и многих других. В этом разделе представлены также теоретические очерки И. Милютиной (*Минуты светлой памяти Ирины Столяр*) и Е. Гупаловой (*Ирина Столяр: жизнь, наполненная творчеством*), дополняющие творческий портрет безвременно ушедшей пианистки. Издание дополнено фотодокументами, и материалами о публикациях И. Столяр.

Данная книга является свидетельством музыковедческого интереса к фактам истории отечественной культуры и вносит вклад в увековечивание памяти музыкантов, сыгравших значительную роль в развитии фортепианного искусства Республики Молдова.

Ключевые слова: Ирина Зиновьевна Столяр, музыкальная культура Республики Молдова, фортепианное музыкальное образование, Людмила Вениаминовна Ваверко, Зиновий Лазаревич Столяр