

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

ISSN 2345–1408

Categoria C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTULUI
*PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ):
ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE 2015–2016*

Nr. 1 (28), 2016



VALINEX SRL
Chișinău

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

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

Coordonator științific și redactor: Larisa BALABAN, conf. univ., dr. în studiul artelor

MEMBRI: Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)
Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)
Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)
Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)
Andrei MOSKWIN, conf. univ., dr.hab. (Varșovia, Polonia)
Tatiana BEREZOVICOVA, conf. univ., dr. (Republica Moldova, Chișinău)
Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filozofie (Republica Moldova, Chișinău)

Redactori științifici: Diana BUNEA, conf. univ., dr.
Svetlana BADRAJAN, conf. univ., dr.

Redactor limba engleză: Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență bibliografică: Vasilisa NECHIFOREAC, Svetlana TEODOR

Asistență computerizată: Larisa BALABAN, conf. univ., dr.
Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

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

E-mail: ProiectAMTAP@gmail.com

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

ISSN 2345–1408

CUPRINS

**I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

ЧОБАНУ-СУХОМЛИН ИРИНА

CIOBANU-SUHOMLIN IRINA

**О ТРАКТОВКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА В
ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ
APRÈS UNE LECTURE (ПО ПРОЧТЕНИИ) ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**

CU PRIVIRE LA TRATAREA SURSEI POETICE ÎN CICLUL VOCAL-SIMFONIC
PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ APRÈS UNE LECTURE DE GHENADIE CIOBANU

ABOUT THE INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE IN THE VOCAL-SYMPHONIC
CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA APRÈS UNE LECTURE

BY GHENADIE CIOBANU 8

СЮБАНУ ГЕНАДИЕ

**INDICAȚIILE PROGRAMATICE ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ
ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ MOMENTE DE GHENADIE CIOBANU**

PROGRAMMATIC INDICATIONS ÎN THE MOMENTS CONCERTO

FOR VIOLIN AND SYMPHONY ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU 15

КОЧАРОВА ГАЛИНА

COCEAROVA GALINA

**LUTTUOSO ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ
КОНЦЕПЦИЯ ТРАУРНОЙ МУЗЫКИ**

LUTTUOSO DE VLADIMIR CIOLAC: CONCEPTUL NEOROMANTIC AL MUZICII FUNEBRE

LUTTUOSO BY VLADIMIR CIOLAC: NEOROMANTICAL CONCEPTION

OF FUNERAL MUSIC 20

ВАРДАНИЯ АЛЕНА

VARDANEAN ALIONA

**НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА КОНЦЕРТА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

UNELE TENDINȚE ALE DEZVOLTĂRII GENULUI DE CONCERT PENTRU PIAN
ȘI ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

SOME TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE GENRE CONCERTO FOR PIANO
AND SYMPHONY ORCHESTRA IN THE WORKS WRITTEN BY COMPOSERS

FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA 26

ГІРБУ ЕКАТЕРИНА

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

UPDATING CATHOLIC MUSIC IN NATIONAL COMPOSITION CREATION:

LAUDATE DOMINUM BY VLADIMIR CIOLAC 32

КУЗНЕЦОВА НАДЕЖДА*KUZNETOVA NADEJDA***КАНТАТА МИРА А. СТЫРЧИ КАК ОБРАЗЕЦ КАНТАТНОГО
ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА***CANTATA PĂCII LUI A. STÂRCEA, O MOSTRĂ A GENULUI DE CANTATĂ
ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI**THE CANTATA OF PEACE BY A. STARCEA AS AN EXAMPLE
OF THE COMPOSER'S CANTATA CREATION..... 36***CHICIUC NATALIA****IPOSTAZE ALE TRATĂRII POLIFONICE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ
DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA***HYPOSTASES OF THE POLYPHONIC TREATMENTS IN GHEORGHE NEAGA'S
INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC..... 42***КОАДЭ ТАТЬЯНА***COADĂ TATIANA***КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ***CREAȚIA VOCALĂ DE CAMERĂ A SNEJANEI PÎSLARI:
CARACTERISTICA GENERALĂ, TRĂSĂTURILE DE GEN ȘI STIL**CHAMBER VOCAL CREATIONS BY SNEJANA PÎSLARI:
GENERAL CHARACTERISTICS, GENRE AND STYLE FEATURES..... 45***МАМАЛЫГА МАРИНА***MAMALĂGA MARINA***ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И ФАКТУРЫ
В ФАНТАЗИИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
БРЫУЛ М. АМИХАЛАКИОАЕ ВЛАДА БУРЛИ***TRĂSĂTURILE MATERIALULUI TEMATIC ȘI ALE FACTURII ÎN FANTEZIA
PENTRU DOUĂ PIANE BRĂUL LUI M. AMIHALACHIOAIE DE VLAD BURLEA**SPECIFIC FEATURES OF THE THEMATIC MATERIAL AND TEXTURE
IN THE FANTASY FOR TWO PIANOS BRYUL LUI AMIHALACHIOAIE
(AMIHALACHIOAIE'S GIRDL) BY VLAD BURLEA 50***БЕЛЫХ МАРГАРИТА***BELĂH MARGARITA***13 ИНВЕНЦИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. МАКОВЕЯ: ТРАДИЦИОННОЕ
И НОВОЕ В ОРГАНИЗАЦИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА***13 INVENȚIUNI PENTRU PIAN ALE LUI ION MACOVEI:
TRADIȚIONALISM ȘI NOUTATE ÎN ORGANIZAREA CICLULUI POLIFONIC**13 INVENTIONS FOR PIANO BY ION MACOVEI:
TRADITIONALISM AND NOVELTY IN ORGANIZING THE POLYPHONY CYCLE..... 55*

ЦИРКУНОВА СВЕТЛАНА, КОРЖИНСКАЯ ЮЛИЯ
ȚIRCUNOVA SVETLANA, CORJINSCAIA IULIA

ДЕСЯТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФАНТАЗИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
ВЛАДИМИРА РОТАРУ — СОВРЕМЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕТСКОГО АЛЬБОМА

ZECE IMAGINAȚII MUZICALE PENTRU PIAN DE VLADIMIR ROTARU
 CA UN EXEMPLU DE ALBUM PENTRU COPII ÎN MUZICA AUTOHTONĂ

TEN MUSICAL FANTASIES FOR PIANO BY VLADIMIR ROTARU
 AS AN EXAMPLE OF ALBUM FOR CHILDREN IN NATIVE MUSIC61

GUȚANU STOIAN LUMINIȚA

INFLUENȚE FOLCLORICE ÎN OPERA ALEXANDRU LĂPUȘNEANU
DE GHEORGHE MUSTEA

FOLKLORIC INFLUENCES IN THE OPERA ALEXANDRU LĂPUȘNEANU
 BY GHEORGHE MUSTEA67

МИРОНЕНКО ЕЛЕНА
MIRONENCO ELENA

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА №2 ГЕОРГИЯ МУСТИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО НЕОФОЛКЛОРИЗМА

CONCERTUL Nr.2 PENTRU ORCHESTRĂ DE GHEORGHE MUSTEA — MODEL
 REMARCABIL AL NEOFOLCLORISMULUI MUZICAL

CONCERTO FOR ORCHESTRA No.2 BY GHEORGHE MUSTEA — REMARKABLE
 MODEL OF MUSICAL NEOFOLKLORISM.....70

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL

MIRONENKO IAROSLAV

DESPRE UN PROCEDEU DE INTERPRETARE LA VIOARĂ
ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ

REGARDING A METHOD OF PERFORMING ON THE VIOLIN IN TRADITIONAL MUSIC.....76

BADRAJAN SVETLANA

DOUĂ OBICEIURI SEMNIFICATIVE ÎN VIATA TINERILOR
DIN COLECTIVITATEA RURALĂ CONTEMPORANĂ —
PETRECEREA LA ARMATĂ ȘI JOCUL DE HRAM

TWO CUSTOMS WITH A SIGNIFICANT ROLE IN THE LIFE OF YOUNG PEOPLE
 IN THE RURAL COMMUNITY — *SEEING OFF TO THE ARMY*

AND *PATRON SAINT DAY CELEBRATION*78

CHISELIȚĂ VASILE

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

THE FOLCLOR ORCHESTRA AS A CONSERVATION, VALIRIZATION,
CAPITALIZATION FACTOR AND MEDIA DISSEMINATION OF TRADITIONAL MUSIC
 IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....81

MURARU AUREL	
CÂNTECUL POPULAR, DE LA MONODIC-MODAL LA ARMONIC-TONAL	
THE FOLK SONG, FROM MODAL MONODY TO TONAL HARMONY	88
PUIU ANA-MARIA	
CULTURA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ — PIATRĂ DE CĂPĂȚÂI A (RE)FORMĂRII UNEI NAȚIUNI	
TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE — CORNERSTONE FOR (RE)BUILDING A NATION	91
BARBU IURAȘCU VIORICA	
CE REPREZINTĂ PATRIMONIUL IMATERIAL PENTRU IDENTITATEA UNEI NAȚII?	
INTANGIBLE HERITAGE SIGNIFICANCE FOR NATIONAL IDENTITY	94
GARNETT RODNEY, WILSON MARGARET	
DANCEMAKING IN UNEXPECTED PLACES: MOLDOVAN MUSIC AND VERTICAL DANCE IN WYOMING	
DANSÂND ÎN SPAȚII NEOBIȘNUTE: MUZICĂ MOLDOVENEASCĂ ȘI DANS VERTICAL ÎN WYOMING.....	97
SLABARI NICOLAE	
PARTICULARITĂȚI MORFOLOGICE ALE MUZICII DE ASCULTARE ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA	
MORPHOLOGICAL PECULIARITIES OF MUSIC FOR LISTENING IN THE REPERTOIRE OF THE FIDDLERS-VIOLONISTS FROM THE NORTHERN AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA	100
CALINA LUDMILA	
ELOGIUL FETELOR NECĂSĂTORITE ÎN COLINDELE DE LA EST DE NISTRU ȘI BUG	
EULOGY OF UNMARRIED GIRLS IN CAROLS FROM THE EAST OF THE DNIESTER AND BUG	106
НИКОЛАЕВА НАДЕЖДА	
БОЛГАРСКИЕ ЗИМНИЕ КАЛЕНДАРНЫЕ ПРАЗДНИКИ В СЕЛЕ ПАРКАНЫ	
SĂRBĂTORILE CALENDARISTICE DE IARNĂ A BULGARILOR DIN SATUL PARCANI BULGARIAN WINTER CALENDAR CUSTOMS FROM THE PARCANI VILLAGE	111
СИГАНОВА ОЛЬГА	
<i>SIGANOVA OLGA</i>	
ОБРАЗ КУКУШКИ В МОЛДАВСКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ	
IMAGINEA CUCULUI ÎN CÂNTECELE POPULARE DIN MOLDOVA THE IMAGE OF THE CUCKOO IN THE MOLDOVAN SONG FOLKLORE.....	120

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

STOLEARCIUC XENIA

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VIOREL MUNTEANU
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A MUZICIENILOR AUTOHTONI**

*THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY VIOREL MUNTEANU
IN THE INTERPRETATIVE CONCEPTION OF NATIVE MUSICIANS* 128

BARBANOI HRISTINA

**ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSCHI REFLECTATĂ
ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE
DIN PERIOADA BASARABIEI ȚARISTE**

*THE ACTIVITY OF MIHAIL BEREZOVSCHI REFLECTED IN THE DOCUMENTS
OF THE NATIONAL ARCHIVE DURING TSARIST BESSARABIA* 132

ТУРЯ ЕЛЕНА*TUREA ELENA*

**АВСТРО-НЕМЕЦКАЯ *LIED* XIX В. В ПРОГРАММАХ
КАМЕРНЫХ КОНЦЕРТОВ КИШИНЕВА 1955–2015 ГГ.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ИНТЕРВЬЮ С Л. ВАВЕРКО И С. КОВАЛЕНКО)**

*LIEDUL AUSTRO-GERMAN AL SEC. XIX ÎN PROGRAMELE
CONCERTELOR DE CAMERĂ LA CHIȘINĂU ÎN ANII 1955–2015
(ÎN BAZA INTERVIURILOR CU L. VAVERCO ȘI S. COVALENCO)*
*THE AUSTRO-GERMAN LIED OF THE 19-th CENTUR PERFORMED IN
CONCERTS OF CHAMBER MUSIC IN CHISINAU DURING THE 1955–2015 PERIOD
(BASED ON INTERVIEWS WITH L. VAVERCO AND S. COVALENCO)* 140

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ*PILIPETCHI SERGHEI*

К 100-ЛЕТИЮ Л. Г. БОКСАНА: СТРАНИЦЫ ИЗ ЖИЗНИ

*CENTENARUL LUI LEONID BOXAN: MOMENTE DIN VIAȚĂ
THE CENTENARY OF LEONID BOXAN: MOMENTS OF LIFE* 145

ЩЕЛЧКОВА МАРГАРИТА, БАЛАБАН ЛАРИСА*SCELCICOVA MARGARITA, BALABAN LARISA*

**ПЕРСОНОГРАФИЯ ЛЕТОПИСЕЦ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ МОЛДОВЫ:
СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА**

*PERSONOGRAFIA CRONICARUL VIETII MUZICALE A MOLDOVEI:
CONȚINUTUL ȘI STRUCTURA*
*THE PERSONOGRAPHY THE CHRONICLER OF THE MUSICAL LIFE OF MOLDOVA:
CONTENTS AND STRUCTURE*..... 151

**I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**O TRACTOVKE POÉTICĂ ÎN CICLUL CREATIV AL
VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ
APRÈS UNE LECTURE (PO PROCTENII) GENNADIE CIOBANU**

CU PRIVIRE LA TRATAREA SURSEI POETICE
ÎN CICLUL VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ
APRÈS UNE LECTURE DE GHENADIE CIOBANU

ABOUT THE INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE
IN THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA
APRÈS UNE LECTURE BY GHENADIE CIOBANU

IRINA CIOBANU-SUXOMLIN,
profesor, doctor în științe culturale,
Academia de muzică, teatru și artiști vizuali

Автор рассматривает особенности музыкального воплощения образцов современной румынской поэзии в вокально-симфоническом цикле „Après une Lecture” Геннадия Чобану. Стихотворения, принадлежащие поэту Эмилиану Галайку-Пэун, извлеченные композитором из первой части «Карантин» монографического сборника „a-z.best” (2012), несмотря на различные масштабы и образные сферы, перенасыщены знаками и символами. Постмодернистский контекст поэтической ткани, демонстрирующей вибрирующие смыслы слов, иррадирующих или резонирующих с различными культурными пространствами, потребовал полистилистического музыкального решения для первого стиха. В статье применяется интертекстуальный подход к анализу трактовки поэтического источника композитором. Выявляется особая чувствительность к смыслу слов, ассоциативность, параллелизм и парадоксальность их связей, свободное оперирование различными традициями, диалог с культурами прошлого и настоящего, объединяющие творческие методы поэта и композитора.

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

Autorul reliefează particularitățile de întrupare muzicală a unor mostre de poezie românească modernă în ciclul vocal-simfonic „Après une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Poemele scriitorului Emilian Galaicu-Păun, preluate de compozitor din prima parte "Carantină" a culegerii monografice „a-z.best” (2012), în ciuda deosebirilor existente în dimensiuni și sferile de imagine, sunt suprasaturate de semne și simboluri. Contextul postmodern al materialului poetic care manifestă sensuri vibratoare ale cuvintelor, iradiind spre sau consunând cu spații culturale diverse, a solicitat o soluție muzicală polistilistică pentru primul vers. În articol se aplică abordarea intertextuală cu privire la tratarea sursei poetice de către compozitor. Autoarea dezvăluie sensibilitatea sporită a compozitorului față de sensul cuvintelor, asociativitatea, paralelismul și natura paradoxală a raporturilor dintre acestea, se relevă operarea familiară cu diverse tradiții și dialogul cu culturile trecutului și prezentului, toate acestea asociind metodele creative ale poetului și compozitorului.

Cuvinte-cheie: *Après une Lecture, poezie, ciclul vocal-simfonic, poem, postmodernism, polistilistică*

The author considers the features of the musical embodiment of the samples of modern Romanian poetry in the vocal-symphonic cycle "Après une Lecture" by Ghenadie Ciobanu. The poems by the Romanian poet Emilian Galaicu-Păun, taken by the composer from the first part of "Quarantine" of the monographic collection "a-z.best" (2012), despite various scales and figurative spheres, are oversaturated by signs and symbols. The postmodern context of the poetic material showing the vibrating meanings of the words, irradiating or resounding with various cultural spaces, needed a polystylistical musical solution for the first verse. In this article, the author applies an intertextual approach to the analysis of the treatment of the poetic source by the composer. Emphasis is laid on the special sensitivity to the meaning of the words, their associativity, overlapping and the paradoxicality of their relations, the

free operation with various traditions, the dialogue with the cultures of the past and the present; all these unite the creative methods of the poet and composer.

Keywords: "Après une Lecture", poetry, vocal-symphonic cycle, poem, postmodernism, polystylistics

Вокально-симфонический цикл для баритона и оркестра *Après une Lecture* (2014) Геннадия Чобану задуман композитором как многочастное сочинение, в основу которого положены образцы современной румынской поэзии. На сегодняшний день музыкальный цикл включает две поэмы на тексты небольших стихотворений из ультрановой поэтической коллекции *a-z.best* (2012) Эмиля Галайку-Пэуна — поэта из Республики Молдова [1]. Выявление особенностей поэтического текста, послужившего литературной основой произведения Геннадия Чобану, и их музыкальной интерпретации является задачей данной статьи.

Нарочито упрощенные по своей графической форме, лаконичные и аллюзивные по содержанию, поэтические строки Э. Галайку являют собой типичные образцы постмодернистской поэтики. В первом из них — *nici istoricul bolii* — quasi-«медицинская» тематика с ее характерными атрибутами (история болезни, рентгеновский снимок, кровь, лейкоциты) причудливым образом эстетизируется, порождая ряд визуальных ассоциаций — с японским эстампом, «веточкой крови», «лепестками лейкоцитов» [1, с. 28].

Приводим оригинальный текст белого стиха с сохранением графической формы и его перевод автора статьи:

*

nici istoricul bolii nici fotografia roentghen nu-o mai pot exprima.

poate stampa

japoneză-a țesutului viu: o crenguță de sânge tresare la cea mai ușoară

adiere, petale de leucocite

căzând

„...in aeternam”

*

ни история болезни, ни рентгеновский снимок не могут больше это выразить.

может японский эстамп живой ткани: веточка крови вздрагивает от дуновения самого легкого ветерка, лепестки лейкоцитов

падая

«...в вечность»

Поэтический текст отличается дискретностью — схвачены отдельные элементы целого, в нем явно намечено почти кинематографическое движение, когда камера переходит с предмета на предмет: от вполне вещественных историй болезни и рентгеновского снимка — к японскому эстампу как воплощению утонченного декоративного искусства, замирая к концу на абстрактной конструкции философского характера (падая «...в вечность»).

Поэт прибегает к индивидуальным, авторским метафорам — «веточка крови», которая «вздрагивает от легкого дуновения ветерка», как аналог устойчивой метафоры «сосудистая веточка». Искушенный знаток поэзии увидит в упоминании о лепестках традиционный флорообраз — лепестки розы как символ любви и нежности, соединяемый в тексте Э. Галайку с лейкоцитами («лепестки лейкоцитов» — еще одна авторская

метафора). Пространственная метафора падения как движения эмоций, вкупе со множественным отрицанием — ни...ни, не — должна бы характеризовать состояние эмоционального спада, придавать негативный оттенок заключению. Однако это падение вверх, «...в вечность» («...in aeternum»¹). В конце концов, вечность, противопоставляемая бытийному, как пара оппозиций, — история болезни, рентгеновский снимок, фиксирующие мгновения человеческой жизни, — тоже является метафорой. Хотя на онтологическом уровне падение в вечность может трактоваться как метафора конца человеческого бытия.

Однако поэт не ограничился поэтическими метафорами и символами. Онтологические (биологические) реалии поэт осмысляет как объекты красоты. Экзистенциальные фразы соседствуют с эстетическими и метафизическими, соотнося тем самым сиюминутность и вечность мира. Этот выход за пределы „жизни“ может быть оценен как трансцендирование — осмысление человеческого бытия в духе философской антропологии либо психологии бессознательного.

У образа (мотива) падения есть еще одна коннотация — христианская, как и у мотива крови — основы, носителя жизни, корреспондирующего с образом святого Грааля.

Постмодернистское смешение образов и смыслов поэзии Э. Галайку дополнено игрой с графикой и синтаксисом текста. Творение информационной эпохи, текст молдавского поэта является образцом «облегченной» или нарочито неправильной пунктуации. Она заключается в неправильно разбитых строках (разрыв строки), почти полном отсутствии знаков препинания (отсутствие необходимых запятых, заглавных букв), вуалировании начала стиха (отсутствие названия), «пунктирном» расположении трех последних слов и т.п. Все это вместе взятое выступает здесь как осознанный художественный прием, воплощая атрибуты неформальной и персонифицированной речи.

Справедливости ради надо отметить, что эта сторона поэтического первоисточника не была подхвачена композитором. Однако ему пришлось решать проблему заглавия частей музыкального цикла — проблему, которая возникла из-за описанных особенностей презентации текста Э. Галайку в издании *a-z.best*. Поэт никак не обозначил избранные стихотворения из первой части *Карантин* своего сборника, если не считать таковыми выделенные полужирным начертанием (bold) инципиты: «ни история болезни ни» первого стиха и «белый жест: несделанный» второго. (Заметим, что эти же инципиты приведены в разделе *Содержание сборника*, выполняя, тем самым, функцию заглавия).

Композитор пошел иным путем, снабдив свой вокально-симфонический цикл, а также каждую из его частей самостоятельным заглавием. Таким образом, название цикла *Après une Lecture (По прочтении, дословно – После чтения)* Г. Чобану, названия двух

¹ Форма выражения „...in aeternam“, точнее, его окончание — *am* нуждается в корректировке. Это слово используется обычно в виде прилагательного либо наречия и входит в состав многих латинских выражений. *In aeternum* — навек, навсегда, навечно — наречие (например, *Vivat rex in aeternum!*)
Ad aeternum — «навечно», до скончания века; вечно, навечно — наречие.
Ad vitam aeternam — «к вечной жизни», «во веки веков» — прилагательное женского рода.
Requiem aeternam — вечный покой

Aeternus — прилагательное муж. р. ед. ч., номинатив, ср. р. ед. ч. — aeternum.

С предлогом *In* — в винительном падеже (Acc.): (Acc. sg.)

aeternum (муж. р. ед. ч. (Acc.))

aeternam (жен. р. ед. ч. (Acc.))

Следовательно, правильной формой этого словосочетания была бы *In aeternum*.

составляющих его частей: 1. *Постмодернистская поэма* и 2. *Рэп-поэма*, так же как и жанровое обозначение (поэмы), принадлежат композитору.

В заглавии вокально-симфонического цикла молдавского автора можно усмотреть следование одной поэтической традиции XIX в. — создания поэм под названием *По прочтении (После чтения)*. В этом ряду — поэма *После чтения Данте* Виктора Гюго, назвавшего так одно из своих стихотворений из поэтического сборника *Внутренние голоса (Les Voix intérieures, 1837, XXVII)*, поэма *Après une Lecture* Альфреда де Мюссе и т.д.

При всей «прямолинейности» аналогии с программным шедевром романтической эпохи — *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata* Ференца Листа, а также философской кантатой *По прочтении псалма* С. Танеева, музыкальное сочинение Г. Чобану также можно считать возникшим под впечатлением от прочтения постмодернистской поэзии его современника. Традиция «прочтений» словесных текстов в музыке, отмеченная композиторами, простирается от программных симфонических поэм до хоровых симфоний: на одном полюсе таких работ в XX в. — *По прочтении Саади* М. Мирзоева (1967) и *Подросток* (по прочтении романа Ф. Достоевского) Б. Чайковского (1984), на другом — хоровая симфония-действие *Перезвоны* В. Гаврилина (1984) с подзаголовком «по прочтении В. Шукшина».

Тем не менее, не образуя самостоятельную жанровую разновидность, сочинения такого рода, несомненно, группируются по признаку определенного отношения к литературно-поэтическому прообразу, послужившему для них основой. И отношение это характеризуется, как правило, таким уровнем свободы от каких-либо структурно-композиционных схем, что уместным оказывается применение термина «фантазия». Однако, этот термин потерял свою актуальность в современной музыке в связи с достигнутой свободой в области техники музыкальной композиции, что, впрочем, не исключает использования в области названия — собственно титуле или подзаголовке — синтагмы *После чтения (По прочтении)*, которая, с одной стороны, отсылает к первоисточнику, а с другой предполагает свободное сочетание техник, стилей и жанров.

Однако в отличие от бестекстовых симфонических творений с подобным заглавием, выводящим на уровень программности и тем самым проясняющим идею, сочинение Г. Чобану содержит поэтический текст, в то же время не являясь ни распеваемой поэзией, ни одним из известных музыкально-поэтических жанров. Согласно авторской аннотации на произведение, «одна из идей сочинения заключалась в выявлении различных ипостасей в соотношении музыкального и поэтического текстов» [2]. Комментируя содержание произведения, композитор писал: «В рамках культурологического подхода, музыкальные языки, ассоциируемые с различными эпохами и культурами (представляя стили классической, а также традиционной музыки), использованные в музыкальном тексте первых двух поэм на стихи Эмиля Галайку-Пэуна (названные мною *Постмодернистская поэма* и *Рэп-поэма*) из цикла *По прочтении*, придают поэзии дополнительные значения» [ibid.].

Для того, чтобы понять смысл этой краткой, но емкой по своему содержанию авторской характеристики вокально-симфонического цикла *Après une Lecture* Г. Чобану, в котором смешиваются на основе ассоциативности различные музыкально-выразительные средства далеких временных и культурных пространств, обратимся к нотному тексту — музыкальной партитуре сочинения.

На наш взгляд, знаковым моментом для сочинения Г. Чобану является включение прямой вагнеровской цитаты, особенности использования которой в данном сочинении проливают свет на метод трактовки его поэтического источника в целом. Композитор ввел в свою партитуру готовую цитату из оперы-мистерии *Парсифаль* Р. Вагнера — фрагмент *Des Weihgefäßes* (выделен полужирным шрифтом) баритоновой арии (монолог) Амфортаса *Wehvolles Erbe, dem ich verfallen* («Тяжко наследье, что мне досталось!») из заключительной сцены I действия (с.81 клавира² [3]):

Темп	Текст на нем. яз.	Перевод на русс. яз.
Lebhaft	Wehvolles Erbe, dem ich verfallen, ich, einz'ger Sünder unter allen, des höchsten Heiligtums zu pflegen, auf Reine herabzuflehen seinem Segen! O, Strafe! Strafe ohne gleichen des, ach! gekränkten Gnadenreichen	Тяжко наследье, что мне досталось! я, только я один греховен, и мой удел — служить святыне, безгрешных питать великой благодатью! Спаситель, мною оскорблённый, меня карает страшной карой!
Langsamer werdend. Sehr Mäßig	Nach Ihm, nach seinem Weihegruße, muß sehnllich mich's verlangen; aus tiefster Seele Heilesbuße zu Ihm muß ich gelangen.	К Нему, в его утехе кроткой в тоске душа стремится: из мрачной тьмы, где сердце стонет, Его достичь я должен!
Immer langsamer	Die Stunde naht: ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk: die Hülle fällt.	Вот час настал, И луч нисходит на святыню святынь... Покров упал...
Sehr langsam (ausdruckvoll)	Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt erglüht mit leuchtender Gewalt; durchzückt von seligsten Genusses Schmerz, des heiligsten Blutes Quell	Небесный дар, божественный хрусталь сиянным пурпуром горит... И болью сладостной охвачен я: источник святейшей крови
(Mit mildem Ausdruck)	fühl ich sie gießen in mein Herz;	вливает мне в сердце благодать...

Определенный опыт художественной разработки цитируемого материала в своем творчестве у композитора имеется давно: достаточно вспомнить его произведения конца 80-х–90-х гг., в которых можно обнаружить цитаты, квазицитаты и аллюзии на стили прошлого, позволяющие отнести произведения на их основе к области полистилистики. Как правило, композитор намеренно «играл» стилями, что отразилось в названиях таких сочинений как *Кишиневской филармонической публике*, *Идея нововенского марша*, *Прогулки с квартетом Spaziomusica*. Однако в нулевые годы второго тысячелетия композитор оттачивает новый метод — интеграции заимствованного интонационного материала в собственную музыкальную ткань, метод органичного стилистического взаимопроникновения, который наиболее ярко проявился в *Codul Enescu* (2007).

Оценивая особенности заимствованного материала, контекст его звучания в оригинальной партитуре, а затем и в авторском музыкальном тексте Г. Чобану, можно констатировать новаторское решение в трактовке поэтического первоисточника, которое

² Композитор работал с клавиром оперы, изданным Edition Peters [3].

заключается в достижении органичного единства музыкальной композиции с полистилистическим текстом.

Сакральный сюжет вагнеровского *Парсифаля* — «торжественной сценической мистерии», по определению композитора, воплощается, как известно, с помощью сакральной драматургии особого рода — ритуалов, направленных на трансцендентное переживание собственного опыта персонажами оперы. Священные символы, которыми так богаты оперы Вагнера, играют большую роль в мистериальном действе *Парсифаля*, в том числе — в монологе страждущего Амфортаса из I действия оперы, послужившем цитатой для *Постмодернистской поэмы* Г. Чобану. Так, десятитактный фрагмент, избранный композитором в качестве цитаты, предваряется лейтмотивом святого Грааля (*Immer langsamer*), в двухтактном вступлении фрагмента *Sehr langsam* звучит лейтмотив Тайной вечери (соединение лейтмотивов чаши и раны), отдельно повторен лейтмотив раны, сменяемый лейтмотивом копья, переходящий в лейтмотив Амфортаса в начале следующего раздела *Allmählich etwas belebter*. Заметим, что голос (баритон) Амфортаса в избранном фрагменте звучит на фоне оркестра в высоком регистре (мелодическое содержание лейтмотивов — в первой октаве, на тремоло во второй октаве). В партии баритона преобладает речитация, поэтому произносится большой объем текста на языке оригинала — немецком, к концу фрагмента партия несколько мелодизируется.

Типичное для опер Вагнера насыщение лейтмотивами, скрепляющими музыкальную ткань подобно скелету, в данном контексте сочинения Г. Чобану рождает евангельский ассоциативный ряд: Тайная вечеря, чаша, рана, копье. Чаша Тайной вечери (святой Грааль), стала сосудом, в который Иосиф Аримафейский, как гласит новозаветное предание, собрал кровь из раны от копья, пронзившего Иисуса на кресте Голгофы. Таким образом, очевидно, что основанием для использования данного оперного фрагмента композитором послужила текстовая параллель, образуемая между поэтическим и литературным текстами: «лепестки лейкоцитов» и «источник святейшей крови». (Вспомним текст, исполняемый в этот момент Амфортасом: «Небесный дар, божественный хрусталь сияющим пурпуром горит... И болью сладостной охвачен я: источник святейшей крови вливает мне в сердце благодать...»). Композитор достроил музыкально-семантический ряд к определенным элементам поэтического текста своего современника, воспользовавшись вагнеровским творением.

Музыкальное решение Вагнера резонирует в произведении Г. Чобану, который бережно перенес цитату в новый контекст, не изменив ни ее тональность *c-moll*, ни оркестровку. Оставлен «трепет» тремолирующих струнных, солирующие деревянные (гобой и кларнет), в унисон исполняющие основные лейтмотивы на *p*, а также подключающиеся низкие инструменты (виолончели и фаготы), дублированные вторым и третьим кларнетами.

Введение цитаты в авторский текст заслуживает отдельного обсуждения: отметим медленные темпы (начальное *Largo sostenuto*, сменяемое *Largo trasognanto*), педали струнных, сменяемые оригинальным приемом оркестровки — резонансной педалью оркестра в разделе *Largo trasognanto*, гармонической основой которой стал увеличенный септаккорд, удерживаемый на протяжении целого фрагмента, при неизменной педали контрабасов на звуке *d*. Благодаря этому гипертрофированному присутствию септаккорда с уменьшенным трезвучием, гармонический язык раздела *Largo trasognanto* напоминает

Парцифаль, несмотря на то, что Г. Чобану не использует другие элементы его, такие как напряженные альтерации, оттягивание разрешений и т.п. Каденция в тт.34–36 подводит к тональности цитаты *c-moll*. Музыкальные средства, избранные композитором, создают ощущение завораживающей статики и должны органично подвести к вагнеровской цитате из монолога Амфортаса, снабженной в оригинальной партитуре ремаркой *vor sich hinstarrend* («устремив неподвижный взгляд в пространство»).

Упоминание о японском эстампе в поэтическом тексте резко меняет музыкальную стилистику произведения Г. Чобану (2 тт. до раздела *Carezzando* — лаская). Арпеджиато арфы и тремоло струнных приближаются по звучанию к азиатским щипковым инструментам, а краткие реплики первой флейты в контрапунктическом чередовании с первым кларнетом напоминают инструментальные наигрыши японской бамбуковой флейты шакухачи. Тем более что гармоническое содержание этого раздела складывается из полимодального сочетания двух модусов. Первый из них, диатонический, звучит у голоса и первого кларнета, впоследствии дополненного вторым и третьим кларнетами, а также бас-кларнетом, и представляет собой четырехзвучную белоклавишную пентатонику *d – e – g – a*, многократно обыгрываемую в ритмическом и мотивном отношении. Второй, также диатонический и узкообъемный, включает преимущественно черные клавиши, а вместе оба модуса формируют хроматическое поле. Модусы разделены не только в тембровом, но и в регистровом отношении.

Еще одно резкое изменение стилистики происходит в разделе *Abbagliante* (ит. ослепительный), и спровоцировано оно повторяющейся синтагмой текста „...*in aeternam*”. Первой ассоциацией, которую она вызывает у музыканта, является реквием, где с этим словом связана основная жанровая концепция: „*Requiem aeternam*” («Вечный покой даруй им, Господи»). Однако Г. Чобану предлагает другое решение. Более подвижный темп, регулярно-акцентная ритмика, периодичные конструкции, императивный характер мотивов, передающих музыкальный архетип призыва, воссоздают стихию инструментального музицирования в духе неоклассицистских творений XX в. В этих особенностях музыкального претворения поэтического первоисточника и его концепции в данном разделе не в последнюю очередь просматриваются «наследственные» черты барокко. Поводом для этого утверждения стали не только описанные средства, но и такой фактурный элемент как альбертиевы басы (т.99 у вторых и третьих флейты, гобоя и кларнета, дублируемых также альтами), характерные, впрочем, не только для мастеров эпохи барокко, но и для представителей венского классицизма. В целом музыкальное звучание в тт.99–119 и далее, до т.157 напоминает соответствующие разделы если не *concerti grossi*, где эпизоды *tutti* сменяются музицированием *solis*, то быстрые финалы инструментальных форм эпохи классицизма.

Следовательно, композитор предлагает объективизацию поэтического содержания к концу своего сочинения, что в определенном смысле является противоположным содержательной концепции поэта, трансцендирующего от объективной реальности к высшим сферам. В определенном смысле такое прочтение соответствующего текста поэтического первоисточника можно считать жанрово-стилевой модификацией-снижением.

В заключение подведем предварительные итоги исследования.

1. В процессе анализа поэтического текста Эмиля Галайку-Пэун и его музыкального воплощения в вокально-симфоническом цикле для баритона и оркестра *Après une Lecture* Геннадия Чобану выявляется их смысловая емкость и многослойность, которые складываются на основе особых приемов — цитирования, тематического заимствования, стилизового снижения или возвышения, свободного декодирования знаков и символов.

2. Установлено, что названия двух частей цикла — *Постмодернистская поэма* и *Рэп-поэма*, — отсутствующие у поэта (выделившего лишь инципиты) и предложенные композитором, являются ключом к их музыкальному стилю.

3. Жанровое уточнение музыкальных разделов в виде поэм также принадлежит Г. Чобану, который тем самым отсылает слушателей к жанру программного романтического произведения в свободной форме, и в то же время продолжает композиторскую традицию XX в. именовать поэмами вокальные или вокально-инструментальные произведения лирико-драматического или лирико-повествовательного характера.

4. В результате исследования обнаруживается полистилистическая трактовка поэтического текста первой части *Постмодернистская поэма*, в которой индивидуальный авторский стиль композитора вступает в свободные сочетания с цитатами из музыки Вагнера и различными стилизовыми аллюзиями, порождаемыми литературным источником. Поэтическое содержание и модернистская форма «поэм» позволили композитору включить в музыкальную партитуру своего сочинения самые разноплановые элементы.

Библиографические ссылки

1. GALAICU-PĂUN, E. *a-z.best*. Chișinău: Arc, 2012. ISBN 978-9975-61-704-8.
2. *Programa concertului din cadrul Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi din 08.06.2014 la Sala cu Orgă*. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra Simfonică a Companiei publice Teleradio-Moldova. Chișinău, 2014.
3. WAGNER, R. *Parsifal. Klavierauszug mit text von Felix Mottl*. Leipzig: C.F. Peters, 1914. Plate 9808.

INDICAȚIILE PROGRAMATICE ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ *MOMENTE DE GHENADIE CIOBANU*

PROGRAMMATIC INDICATIONS ÎN THE *MOMENTS*, CONCERTO FOR VIOLIN AND SYMPHONY ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU

GHENADIE CIOBANU,
profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În prezentul articol sunt cercetate raporturile dintre indicațiile programatice, problematica, sistemul intonațional și arhitectonica în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică „Momente” de Ghenadie Ciobanu. Autorul articolului analizează sistemul de referințe dintre indicațiile programatice de natură psihologică ale titlurilor părților, pe de o parte și conceptul, construcția formală, expresia intonațională și tipurile de narațiune, pe de alta.

Cuvinte-cheie: concert pentru vioară, „Momente”, Ghenadie Ciobanu, program, titlu

In this article are investigated the relations between the programmatic indications, the programatics, the intonational system and architectonics in the Concerto for Violin and Symphony Orchestra „Moments” by Ghenadie Ciobanu. The author analyzes the reference system between the programme indications of psychological nature of the

parts titles on the one hand and the concept, formal construction, the intonational expression and the types of narrative, on the other hand.

Keywords: Concerto for violin, „Moments”, Ghenadie Ciobanu, programme, title

Concertul pentru vioară și orchestră al autorului prezentului articol este intitulat *Momente* și reprezintă o compoziție bipartită, părțile căreia sunt denumite *Moment vizionar* și, respectiv, *Moment extatic*. Concertul înglobează deopotrivă calitățile unui proiect componistic individual și elementele unui gen tradițional, relevând, pe de o parte, tendința spre întruchipare a unui univers artistic distinct într-un context stilistic autentic, iar pe de alta — spre o sinteză a resurselor și tehnologiilor contemporane. Definirea genului ca *Concert pentru vioară și orchestră*, în pofida abaterilor de la structura tripartită a ciclului — forma tipică a concertului instrumental — la compoziția bipartită, evidențierea programului la nivelul concepției, inclusiv, prin atribuirea titlurilor întregii lucrări precum și părților componente ale acesteia, reprezintă doar un exemplu în sensul evocat mai sus. Faze de apropiere și de îndepărtare de modelul tradițional al genului pot fi observate la toate nivelurile — ideatic, compozițional, arhitectonic — în Concertul *Momente*, însă chiar și elementele constante ale genului de concert pentru vioară și orchestră capătă expresii noi în compoziția respectivă.

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. Totodată, titlurile lucrărilor și alte indicații programatice în genul de concert instrumental din secolele XX și XXI reflectă, mai curând, intenția compozitorilor de a atribui creației repere de natură estetică, filozofică, psihologică, decât de programe propriu zise, legate de o imagistică vizuală sau de o ideatică conceptuală concretă. Adesea, simbolismul unui asemenea imbold generat de titlul creației, fie acesta filozofic, poetic sau psihologic, se combină cu ideea arhitectonică și se concretizează nu doar în problematica lucrării și, respectiv în expresia intonațională, ci și în logica discursului și în forma întregii compoziții.

Un exemplu elocvent reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră *L'arbre des songes* (*Copacul viselor*) de Henry Dutilleux. Referindu-se la modul de organizare a materialului intonațional, ideea arhitectonică și forma lucrării, autorul explică: „... multiplicarea constantă și reînnoirea ramurilor este esența lirică a copacului. Această imagine simbolică, precum și noțiunea de ciclu sezonier, a inspirat alegerea mea în calitate de titlu al piesei *L'arbre des songes*” [1]. Exemplul adus demonstrează că titlul Concertului *L'arbre des songes* combină aspectul misterios, de vis și narațiunea meditativă cu structura logică a unui copac, care crește întreg dintr-o sămânță.

Un alt exemplu de raporturi coerente dintre indicațiile de natură programatică, problematica lucrării, sistemul intonațional și arhitectonica acesteia reprezintă *Concertul pentru vioară și orchestră* al compozitorului american John Adams, compus în anul 1993 (premierea a avut loc în anul următor, 1994). Compozitorul susține că titlul părții a doua *Trupul prin care curge visul*, reprezentând o frază dintr-un poem semnat de Robert Haas, poate fi proiectat pe întreaga creație tripartită, deoarece vioara plutește ca un duh în trupul orchestrei cu toate „țesuturile, oasele și sângele” acestuia [2]. Visul este mereu prezent în acest Concert, vioara solistică interpretând fraze melodice continuu, iar orchestra oferind „un fundal de evenimente mai mult sau mai puțin ordonate, care se desfășoară ca scene pe un lung sul chinez” [ibid.]. Această metaforă poetică se evidențiază mai reliefat la nivelul trăirii cu precădere în *Chaconne*, partea a doua a lucrării, în care melodia interpretată de vioara solistică „curge” neîncetat prin textura orchestrală („corpul”), ultima având un puls lent, dar regulat.

Un anumit tip de program determină desfășurarea Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*, în pofida faptului, că acest Concert nu este însoțit de un comentariu verbal precum și de trimiteri la surse și imagini vizuale teatrale sau de altă natură. Este evident, că prezența titlului general — *Momente*, precum și a titlurilor celor două părți — *Moment vizionar* și *Moment extatic* — presupune existența unui program.

Ambele părți din ciclul bipartit reunite sub genericul comun *Momente* sunt ”istorii” prezentate din perspectiva observatorului atent, care surprinde trăirile, transformările subtile, graduale ale stărilor personajului principal în dependență de ambianțe și situații. Muzica părții întâi ne duce în zone de trăiri ale unor stări de vizionarism, de miraje, de iluzii ale alergării și depășirii — iluzii, pe care fiecare dintre noi le-am trăit în visele noastre, — dar și în zone de meditație aleasă. În *Moment vizionar* personajul principal — vioara — parcurge ca o somnambula stăpânită de vise universurile sonore (create de orchestră) ale unei lumi iluzorii, pline de minuni. Pe de altă parte, procesul eliberării de limite, de extindere a libertății, starea elanului neconținut constituie problematicile părții a doua a Concertului. *Momentul extatic* întruchipează evoluția ipostazelor extatice de la adorație la încântare și euforie.

Indicațiile programatice de natură psihologică ale titlurilor părților, având implicații în geneza lucrării, se manifestă nu doar la nivelul conceptual-ideatic, ci și la cel de construcție formală (arhitectonica), determinând, totodată, expresia intonațională precum și tipurile de narațiune. De exemplu, oscilarea dintre real și ireal a ”vizionarismului” (perceput ca stăpânirea de vise nelegate de realitate) din unele secțiuni ale părții întâi — *Moment vizionar* — solicită tipuri de narațiune subiectiv-psihologice, reflexive, meditative. Problematika intonațională, fiind strict legată de ideile principale, de universul imagistic și de arhitectonica acestei părți, ar putea fi definită prin noțiunile de „alunecare fără a întâmpina rezistență”, „deplasarea unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra)”, dar și „străbater, pătrundere, spargere”, „trecere” ș.a.

Titlul Concertului și implicația pe care acesta o are în geneza lucrării necesită o precizare: de ce *Momente*? Stările psihice de mare intensitate — somnambulismul și extaticul — generează trăiri care aduc la pierderea temporală a raportului cu realitatea. Atât visul, cât și stările de somnambulism sau cele extatice sunt doar perioade (momente) de suspendare a contactelor cu lumea ce ne înconjoară.

Celebra scriitoare engleză Evelyn Underhill în capitolul *Extaz și exaltare* din cartea *Mysticism* susține următoarele: „Această stare superioară de extaz nu este niciodată de lungă durată. ... Cu toate că acest om pe deplin și în toate privințele, s-ar părea, este treaz, de fapt, el pare adormit pentru toate lucrurile pământești” (traducerea noastră — Gh. C.) [3].

Extrem de interesant descrie în cartea *Testamentele trădate* celebrul scriitor ceh/francez Milan Kundera prima sa experiență extatică trăită în copilărie, atunci când improvizând la pian a găsit un motiv ”primitiv” bazat pe două acorduri simple *do minor* și *fa minor*. Repetându-le din nou și din nou, copilul Kundera a trăit emoții mai intense decât cele primite de la „ceva de Chopin sau de Beethoven”. Urmează concluzia trasă de scriitor: „Extaz înseamnă a fi „în afara de sine”, precum este indicat de etimologia cuvântului grecesc: actul de a părăsi o poziție (*stasis*). A ieși din tine nu înseamnă să ieși din momentul prezent ca un visător ce evadează către trecut sau către viitor. Este exact pe dos: extazul e identificarea absolută cu clipa prezentă, uitare totală a trecutului și viitorului. Dacă atât trecutul cât și viitorul sunt abolite, secunda prezentă se află în spațiul vid,

în afara vieții și a cronologiei sale, în afara timpului și independentă de el (de aceea poate fi comparată cu veșnicia, care este și ea o negare a timpului)” [4].

În paralel cu cele menționate mai sus, am putea aduce un exemplu de un alt tip de abandonare temporală a lumii înconjurătoare, — cel care reprezintă momentele de comunicare cu creația artistică, atunci, când urmărim cu atenție intriga unui film, spectacol sau suntem copleșiți de sonorități ascultând o lucrare muzicală. În aceste *momente* se spune, că suntem furați de cele prezentate, că transcendem, că călătorim în alte lumi etc. Un creator, în acest sens, este cel care îmbinând cuvintele, imaginile vizuale sau sunetele, în cazul creației muzicale, organizând materia sonoră, concepe aceste lumi imaginare, în care spectatorii, ascultătorii călătoresc, se refugiază pe durata spectacolului, lucrării, părții.

Astfel, secțiunile componente ale părților Concertului *Momente*, reprezentând universuri sonore distincte prin care trece personajul principal, nu au introduceri desfășurate, lipsesc și punțile întinse de la o secțiune la alta cu menirea de a pregăti materialul următoarei secțiuni, următorului episod-moment. Funcția liantului îi revine instrumentului solistic, asigurând aliajul întregului conform altor principii intonaționale, arhitectonice și dramaturgice. Lipsa introducerii extinse de la începutul părților poate fi percepută ca o trecere bruscă, prin surprindere de la o realitate la alta, ascultătorul fiind plasat în centrul evenimentului, acțiunii fără pregătire. În această ordine de idei, am putea presupune, că definirea genului de *Moment muzical* al unor impromptuuri cu caracter poetic, liric se datorează anume calității de concentrare pe o imagine precisă, aceste piese având mereu introduceri succinte. Este evident, că rapiditatea trecerii se obține cu ajutorul unor mijloace de expresie speciale.

Prima parte a Concertului începe cu un acord *do – si-bemol* octava mare, *si* octava mică, *re-diez* octava 1-a, *re-becar* octava a 2-a, *mi* octava a 3-a, cântat de toată orchestra în nuanța *sforzando*, reprezentând o exclamare. Acordul respectiv înglobează sunetele cromatice dintre *si-bemol* și *mi* (e de remarcat, că prima intonație a viorii de la începutul părții a doua mai întâi stăvilește hotarul tritonului *mi – si-bemol – mi*, ca apoi să extindă spectrul intonațional, acaparând intervale din ce în ce mai largi), cu excepția sunetului *re-bemol*, care apare ca o axă a primei organizări tematico-intonaționale a viorii imediat după introducere, în măsura a 9-a. Acest început evocator, având notat caracterul *Lento, con fascino*, imprimă discursului un anumit grad de surprindere și un ton avansat al narațiunii chiar de la începutul lucrării.

Vioara își face apariția după trei măsuri, tot în nuanța *forte*, cu un pasaj descendent, care va avea o semnificație aparte în decursul acestei părți, prima structură din patru măsuri repetându-se într-o formă variată și întregind introducerea lapidară și concentrată intonațional. Se observă și lipsa unor punți care ar pregăti materialul tematic al secțiilor imediat următoare, lucru ce remarcă intenția de a prezenta o succesiune de imagini sonore, care corespund trăirilor unor *momente* clar definite, prin procedeul cinematografic de montaj. În decursul părții se succed secțiunile-momente *Lento, con fascino; Con moto, capricciosamente; nella natura di hard-rock; in tempo di blues; Gioioso; Bizzaro*; un episod în care nu este precizat caracterul, având indicată valoarea metronomului — pătrimea egală cu 58 (m.231); apoi, *Angosciamente* care trece în *Correndo* și, în final, *meno mosso*.

Partea a doua este alcătuită, respectiv, din secțiuni-momente, precum *Animoso; Affascinante; Vivace* care culminează cu *piacevole* (vioara, m.92); *Un poco meno mosso* (*cantando, incantato* la vioara solo); ultima secțiune, care reprezintă o sinteză intonațională a părții nu are decât indicația metronomului — pătrimea egală cu 70 (m.138). Așadar, pe de o parte, se

percepe ideea generală a Concertului de a prezenta stări psihice intense de oscilare dintre real și ireal, idee ce se proiectează asupra structurilor tematico-intonaționale care au o durată determinată de fazele stărilor respective. Pe de alta, se manifestă un mod de dezvoltare a materialului tematic al fiecărei secțiuni-moment care rezultă din ideea de a menține o anumită stare psihologică, fie de vizionarism, fie de extatism, amplificând-o prin prezentarea mai multor variante a aceleiași idei tematico-intonaționale, a aceluiași complex intonațional. Acest tip de dezvoltare poate fi aplicat atunci, de exemplu, când prima înfățișare a complexului tematico-intonațional este urmată de variantele sale.

Deoarece prima expunere a complexului tematico-intonațional nu reprezintă o temă fixă, în sensul clasic al acestei noțiuni, nici variantele ei nu sunt simple replici, derivate dintr-o temă. Dacă ar fi să comparăm acest tip de dezvoltare cu cel specific formei de variațiuni, atunci ar urma să remarcăm, că în cazul nostru contrastul dintre ceea ce ar putea să reprezinte tema și variațiunile ei este atenuat. Acest mod de dezvoltare garantează omogenitatea unei imagini sonore și menținerea unei stări pe o anumită perioadă de timp, asigurând, totodată, și unitatea materialului intonațional al întregii părți și al lucrării, în general. Numărul variantelor unei structuri tematico-intonaționale și durata acestora diferă în dependență de rolul pe care îl au în dramaturgia și forma Concertului *Momente*.

În concluzie, conchidem că titlul *Momente* are implicație în organizarea temporală a Concertului, în conceptele dramaturgic și arhitectonic ale lucrării, reflectând fazele vizionarismului și extaticului și evidențiind, totodată, specificul gândirii de moment (de "clip") a omului contemporan.

Referințe bibliografice

1. NICHOLS, R. A dialogue with Dutilleux. In: *Classical-music.com*: The official website of BBC Music Magazine [online]. [accesat 22 ian. 2016]. Disponibil: <http://www.classical-music.com/article/dialogue-dutilleux>
2. JEMIAN, R., ZEEUW, de A. M. An Interview with John Adams. In: *Perspectives of New Music*. (Summer, 1996), Vol. 34, No. 2, pp. 88–104. Același: John Adams on his Violin Concerto [online]. Interview by <...> R. Jemian, A. M. de Zeeuw. Louisville, 24 oct. 1995 [accesat 15 sept. 2016]. Disponibil: <https://www.earbox.com/violin-concerto/>
3. UNDERHILL, E. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness* [online]. [accesat 15 sept. 2016]. Disponibil: <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.html>
4. КУНДЕРА, М. *Нарушенные заветания* [online]. [accesat 1 oct. 2016]. Disponibil: http://www.e-reading.club/chapter.php/31600/36/Kundera_-_Narushennye_zaveshchaniya.html. Traducerea în rom. (fragm.) [online]. [accesat 1 oct. 2016]. Disponibil: <http://surse.citatepedia.ro/din.php?a=Milan+Kundera&d=Testamente+tr%E3date>

**LUTTUOSO ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТРАУРНОЙ МУЗЫКИ**

LUTTUOSO DE VLADIMIR CIOLAC:
CONCEPTUL NEOROMANTIC AL MUZICII FUNEBRE

LUTTUOSO BY VLADIMIR CIOLAC:
NEOROMANTICAL CONCEPTION OF FUNERAL MUSIC

ГАЛИНА КОЧАРОВА,
профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена произведению В. Чолака в жанре траурной музыки, созданному под впечатлением ухода из жизни видного молдавского музыканта Е.М. Богдановского и посвященному его памяти. Автор анализирует образную сторону этой камерно-оркестровой миниатюры, а также, опираясь на символику «маркеров трагического стиля» эпох прошлого (от Барокко до романтизма), представленных в контексте современной языковой лексики и свободной формы, делает вывод о неоромантической природе сочинения.

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

Articolul de față este dedicat analizei miniaturii cameral-instrumentale Luttuoso de V. Ciolac, realizate în genul muzicii funebre. Creată după trecerea în neființă a proeminentului muzician autohton E.M. Bogdanovschi, piesa este dedicată memoriei acestuia. Autoarea examinează complexul imaginilor muzicale din lucrare, bazându-se pe simbolismul "semnelor de stil tragic" din epocii anterioare (de la Baroc până la romanticism), prezentate în contextul limbajului componistic moderne și a formei libere, concluzionând despre natura neo-romantică a creației.

Cuvinte-cheie: V. Ciolac, E. Bogdanovschi, muzică funebră, In memoriam, caracter meditativ, ritualism, macrominimalism, poetică, mitologia, neoromantismul, tonalități monotertare, "armonia lui Rachmaninov", versiunea audiovizuală

This article is dedicated to the chamber-instrumental miniature by V. Ciolac realized in the genre of funeral music. It was created after the death of the prominent Moldovan musician E. Bogdanovschi and it is dedicated to his memory. The author analyzes the imaginative conception of this miniature for string orchestra, in relation to the symbolism of the "tragic-style markers" of the past (from Baroque to Romanticism), presented in the context of modern language and free-form, and then draws a conclusion about the neo-romantic nature of this piece.

Keywords: V. Ciolac, E. Bogdanovschi, funeral music, In memoriam, meditateness, ritualism, macrominimalism, poetics, mythology, neoromantisism, tonalities with common mediant, "Rachmaninov harmony", audiovisual version

*In memoriam брата моего, Эдуарда Кочарова (1929–2015),
под впечатлением утраты которого была выбрана тема данной статьи*

12 декабря 2005 года Владимир Чолак, непосредственно после ухода из жизни Ефима Моисеевича Богдановского, крупного хорового дирижера и педагога, завершил партитуру своего нового произведения — *Luttuoso*. Сочинение это, написанное для струнного оркестра, несмотря на скромный исполнительский состав, с большой глубиной выразило всю полноту скорби по поводу тяжелой утраты нашего коллеги и прекрасного музыканта. О его жанре можно судить уже по заголовку, данному автором для обозначения характера исполнения этой музыки: в переводе с итальянского *Luttuoso* так и означает «скорбный», «траурный», что позволяет причислить пьесу к разряду так называемых

«траурных музык», известных еще со времен Барокко и классицизма (Г.-Ф. Телеман, В.-А. Моцарт). Позже жанр этот, как известно, вновь нашел свое воплощение в XX веке (П. Хиндемит, В. Лютославский) — возможно, потому, что он, несмотря на устоявшийся тип содержания, не налагал никаких канонических жанровых ограничений и, в отличие от траурного марша, не выполнял обязательных прагматических функций. Сегодня он воспринимается как один из наиболее аффектных жанров, насыщенных сильными субъективными эмоциями, близкими «эмосу сострадания» (В. Холопова). Тяготее к медитативности, он призван привести к катартическому очищению души. Сохраняет он и некие ритуальные черты, ассоциируясь то с пассионом или плачем, то с траурным шествием, и в этом смысле в нем проступает связь и с мемориальными жанрами, что порой подчеркивается уже в самом названии произведения (подобно *Траурной музыке памяти Белы Бартока* В. Лютославского).

Мемориальность свойственна и *Luttuoso* В. Чолака: хотя в партитуре не содержится никаких указаний, но на премьере сочинения, состоявшейся 10 декабря 2006 года в Органном зале Кишинева и приуроченной к годовщине смерти Е. Богдановского, автор, самолично дирижировавший тогда камерным оркестром, объявил о своем посвящении пьесы памяти любимого хормейстера. И это было не простой данью уважения: по словам композитора, он пел в Камерном хоре у Богдановского, еще занимаясь в музыкальном училище и на первом курсе консерватории, а в 1996 году был с ним в поездке в Чехословакию, где в городе Табор состоялось выступление их хора.

Примечательно, однако, что, создавая эту «музыку печали», В. Чолак, с его богатым опытом хорового дирижера, обратился не к наиболее близкому для него и Богдановского жанру и не попытался использовать словесный текст для конкретизации своего замысла. Созданный им *инструментальный* «реквием-оплакивание» адресован не просто хормейстеру, но Музыканту в высшем смысле слова, чьи личные качества и широкий кругозор покоряли всех, кто знал Ефима Моисеевича. Стоит отметить, что, на наш взгляд, такого рода посвящение в какой-то мере мифологизирует образ, привнося в него некую смысловую символику, а самому жанру придает метафоричность, связав его с вечной темой Жизни и Смерти, конечности земного телесного существования и вознесения духа в бесконечность Вселенной. В свою очередь, это требует и обращения к определенным музыкальным символам, проливающим свет на глубинный индивидуальный замысел сочинения, ведущего от трагизма к просветлению.

Здесь представляются уместными рассуждения музыковеда О. Осадчей, которая, полагая мифологическую модель вообще основой музыкального произведения, отметила, что уже в эпоху романтизма инструментальная миниатюра как размышление о вечных истинах бытия «метафорически выступает в качестве нового сакрального жанра, некоего субъективного молитвенного диалога автора с Богом и самим собой» [1, с. 19]. Думается, что все приведенные выше соображения позволяют отнести заголовок *Luttuoso* к числу своеобразных «маркеров» программности и трагического стиля, указывающих на переход этой «траурной музыки» из разряда чисто инструментальных жанров в круг тех обобщенно-программных сочинений, для которых одно-единственное слово уже служит косвенным намеком, стимулирующим фантазию слушателя. Дополнительным же «допуском» в мир авторских идей становится в таких случаях музыковедческий анализ, касающийся, в том

числе, и *структурных* особенностей музыкального текста, и *семантики* его элементов – всего того, что определяет *поэтику* произведения.

Здесь напомним об определении поэтики, данном Умберто Эко в его труде «Открытое произведение»: «Мы понимаем «поэтику» в более классическом смысле: не как систему ограничивающих правил (*Ars poetica* как абсолютная норма), а как оперативную программу, которую художник раз за разом себе намечает, как замысел произведения, которым явно или подспудно руководствуется <...>. Исследование поэтики <...> основывается или на вполне однозначных заявлениях художника, <...> или на анализе структур произведения» [2, с. 8]. При этом У. Эко ставит знак равенства между «поэтикой» и проектом «формирования и структурирования произведения» [idem]. В свою очередь, не случайно и О. Осадчая, перечисляя парадигмы мифа, воплощенного в процессе музыкального развертывания, наряду с его *ритуалистической, символической и психоаналитической* парадигмами делает акцент и на парадигме *структурной*, которая выявляется посредством «интонационных универсалий — фигур восхождения, нисхождения, стояния на месте, вращения» и т.д., фиксирующих, по ее выражению, «пространственно-временные координаты образа мира и эмоциональное мироощущение человека» [1, с. 17] и составляющих «плоть языка» (Г. Гачев). Формулирует она и принципы мифологии музыкального текста, базирующиеся на применении приемов симметрии: принцип кругового движения, отражающий законы прямой («трансляционной» – Г.К.) симметрии и тождество повторяющихся дискурсов; принцип зеркального отражения (на базе зеркальной, то есть обратной симметрии); принцип кристаллизации, возникающей на основе полисимметрии и модификации элементов при повторе [1, с. 24]. Музыкальное произведение в этом аспекте рассматривается как «результат художественных метаморфоз на основе мифологического архетипа» [1, с. 25].

В *Luttuoso* В. Чолака, где преобладает процессуальность внутренней речи, свойственная как медитативному становлению мысли, так и некой спонтанности в развертывании противоречивых (то скорбных, то светлых) эмоций, присутствуют необходимые отношения тождества или подобия между элементами, формирующие свободную форму сочинения с элементами репризности. Есть в нем и семантические и структурные «интонационные коды», ассоциирующиеся и с барочными риторическими фигурами, и с гармоническими формулами — стилевыми «знаками скорби» из музыки прошлого, обладающими устойчивой семантикой. В то же время индивидуальность произведению придает усложненность музыкального языка и разомкнутость общей композиции, где на первом месте – не традиционная, заранее заданная схема, а скорее концепт видоизмененного повтора — *varietas*, что позволяет буквально «вырастить» и сформатировать тематическую систему на основе цепляемости интонаций. Круг их обозначен наличием общих деталей на уровне микротематизма, создающих эффект ритуализованности, заклинательности. Это, конечно, не минималистское сочинение, где принцип *pattern*'а охватывает весь тематический комплекс, диктуя ему законы ритмического и модусного ряда, но в нем все же просматриваются некоторые признаки того, что В. Екимовский, называет «макроминимализмом», говоря об укрупненных во времени и пространствах *pattern*'ах (в том числе и мобильных и вариантных). [3, с. 312–314].

Возвращаясь к вопросу об открытом характере процесса музыкального становления в *Luttuoso*, сразу следует указать на *разомкнутость тонального плана* всей пьесы, начинающейся в *до-миноре* и завершаемой в *Си-мажоре*, обусловленную, без сомнения, общей идеей движения от скорби к просветлению, от смерти к вознесению. Общий «знаменатель», однако, у этих тональностей есть — они находятся в однотерцовом соотношении, что сближает их по принципу особой формы миноро-мажорного родства, открытой в эпоху зрелого романтизма. По Н. Тифтикиди, это «хроматически одноименные», а по С. Орфееву — «одновысотные» тональности, и они не только внутренне сопряжены между собой, но в чем-то близки и по колориту, и потому драматически окрашенный *до-минор*, оттеняемый в конце несколько «жестковатым», «фиолетовым» *Си-мажором*, не вытесняется из памяти, а вписывается в общую палитру тональных красок.

Романтическая подоплека обнаруживается и в начальном *motto*, открывающем всю пьесу и затем еще дважды, своеобразным рефреном возникающем в чередующихся тем или служащем отправной точкой для рождения производных от него оборотов. Это комплекс печали, страдания, и именно в таком ракурсе он заключает в себе исходные ритмические, интервально-конструктивные мелодические и гармонические импульсы для дальнейшего развития. Его составляющие с давних пор обладают устоявшейся семантикой, и не только в плане колорита *до-минора*. Упорно повторяемые, мерно-монотонные звуки *tenuto* словно ведут неумолимый отсчет времени, символизируя в трехдольном размере и сарабандный ритм шествия. Гипнотическое воздействие повтора отправного звука *соль* нарушается, однако, острым диссонансом в момент вторжения нисходящего хроматического хода, словно открывающего характерный для пассионов и пассакалий *passus duriusculus* («жесткий ход» — традиционная риторическая фигура), который проходит у вторых альтов в то время, как первые альты с запозданием интонируют продолжение темы. В этом продолжении также дважды намечаются традиционные формулы в духе *lamento* — нисходящие секундовые «вздохи»-жалобы, обрамляющие более индивидуализированный, вопросительный оборот. Все вместе позволяет ощутить неустойчивость тритонового диапазона мелодической линии, напряженность которого дополнена вступлением на второй сильной доле «скованного» по своему амбитусу контрапунктического хода «тон-полутон» у первых виолончелей. Он поддержан сменой не менее ярких и обладающих собственной устоявшейся выразительностью аккордов. Первым акцентируется неаполитанский секстаккорд, усложненный экспрессивным диссонансом между одновременно звучащими задержанием и занятым тоном, а затем появляется уменьшенный вводный терцквартаккорд с пониженной терцией (записанный как D^6_5 тритоновой тональности *Ges-dur*). При переходе же к следующей сильной доле его сменяет типично романтическая — совпадающая со звучностью малого уменьшенного септаккорда так называемая «рахманиновская гармония» (В. Берков), данная в варианте уменьшенного VII₂ с квартой, разрешаемой затем в терцию, со все той же ламентозной интонацией. Нотация вводного тона *до-минора* как VIII пониженной ступени (вместо *си-бекар* записан *до-бемоль*) характерна для параллельного миноро-мажора, а при оркестровом —

нетемперированном исполнении выявляет тенденцию углубления минорного колорита³. Показательно, что далее, при повторении *motto*, в заключительном аккорде у альтов *pe* сменяется на *pe-бемоль*, что перестраивает слух и создает почву для введения затем у вторых альтов тона *до-диез* при появлении в третьем проведении темы хроматического хода и яркого оборота со скачком вниз на уменьшенную кварту у первых альтов (интервально деформированной интонации из начального проведения темы).

Накопление голосов, однако, сопровождается усложнением и повышением степени диссонантности вертикали, в которую при *divisi* на *f* после интенсивного *crescendo* вторгается кластерный компонент, образуя полигармоническую конструкцию с участием звучностей увеличенного и уменьшенного трезвучий, широких диссонантных интервалов, с общим диапазоном от *cis* до *ces*². Краткая имитация и опевание ходом на уменьшенную терцию (*cis*¹-*es*¹-*d*¹ у первых альтов) приводят к первой фермате, после которой в четвертом проведении *motto* тот же полигармонический аккорд вновь становится кульминацией, продолженной ниспадающим хроматическим ходом у первых альтов, с нотацией, возвращающей в сферу альтерационного *до-минора* (*des*¹-*c*¹-*h*).

Каждое из четырехведений *motto* создает эффект яркого эмоционального всплеска еще и за счет интенсивных и быстрых нарастаний динамики и ямбичности, образуемой соотношением слабых и сильных тактов, а также смещением фонических, фактурных и динамических акцентов на слабые доли высшего порядка. Каждая складывающаяся энергетическая волна при повторении исходного четырехтакта создает новый наплыв, с варьированием, развитием уже найденных компонентов, выходом на более высокий уровень (в том числе и регистровый). Усиливают гармоническое напряжение и контрапунктирование, и имитации на уровне субтематизма. Диссонантность вертикали, однако, не создает грубых звучаний, а скорее придает ей характер расширенной фонической зоны, по принципу *сонорного окрашивания*. Пропорционально два двукратных проведения *motto*, объединенных попарно, создают синтаксическую структуру 4+4+5+5, что тоже свидетельствует о ямбичности всей конструкции первой фазы сочинения.

На следующем этапе музыкального развития (ц.2) словно воссоздается ощущение некоего душевного неравновесия, обусловленного впервые использованной в этой пьесе двукратной сменой метра с трехдольного на четырехдольный. Это привносит ощущение беспокойства, тревоги, несмотря на статику протянутых педалей, оттенок *pp* и некая «зацикленность» кругового мелодического движения, в духе барочной фигуры *circulatio*. Более уверенный и несколько агрессивный характер отличает новую тему, обозначенную с самого начала широкими септимвыми скачками, сменяемыми хроматизированным ниспаданием. Проходя на *mf* у альтов, а затем у виолончелей на фоне пульсирующего диссонантного аккорда *tremolo*, введенного на *sf* и сразу уводимого в *pp*, она ненадолго вносит яркий контраст в общее развитие, но затем, после ферматы, вытесняется новым двукратным проведением темы *motto*, но уже модифицированной за счет «прирастания» к ней нового, предваряющего элемента, а позже — и фактурных и тематических наслоений в верхнем регистре, с использованием параллелизмов трезвучного типа.

³ Эффект этот, на наш взгляд, образно определен у Э. Федосовой, говорящей о VIII пониженной ступени минора как о «кульминанте» в так называемых «ладах Шостаковича»[4].

Продолжить подробное описание процесса музыкального развертывания далее не позволяют ограниченные рамки данной статьи. Добавим только, что после этой волны, достигающей кульминации и затем спада, новая, активно накапливающая энергию движения на видоизмененных тематических формулах производного характера, приводит к туттийному изложению еще более высокого уровня, в момент наивысшего накала обрывается диссонантным аккордом на *fff*. Генеральная пауза во всех голосах, соответствуя риторическому приему *aposiopesis*, словно устанавливает границу между жизнью и смертью. Раздел *Meno mosso* (ц.8), где тихая тема в духе *circulatio* разворачивается на фоне хорала, еще дважды приводит к общим «ударам» оркестра — *temento mori*, напоминаниям о смерти. В синтетической репризе проведения *motto* в *до-миноре* масштабно изменены и освещаются контрапунктирующими поступенными мотивами и, в конце концов, энгармонической модуляцией через малый мажорный септаккорд в *Си-мажор*. Та же тональность господствует и в коде-*morendo*, хотя поначалу в ней, вновь после паузы и обозначенной автором цезуры, возникает светлый *До-мажор*, одноименный к начальной тональности (он же выступает и как неаполитанская тональность конечного *Си-мажора*). В коде именно в *Си-мажоре* происходит истаивание звучности до *ppp* с последующим *diminuendo* и, после гаммообразного ниспадания, появляются аккорды, разделенные «вдохами» (*sospiri*) и забирающиеся в самую высь музыкального пространства. Возможно, что, по замыслу автора, подобное противопоставление нисходящего и возвышающего движения (*catabasis-anabasis*) словно символизирует разделение тела и души.

Вспоминая о *Прелюдах* Листа, где в духе романтической философии жизнь трактовалась как прелюдия к будущей жизни, *Luttuoso* можно было бы сравнить с *постлюдией*, увенчивающей земной путь человека. Вообще в этом сочинении очень многое напоминает о *музыкальном опыте прошлого*, представляемом как *музыкальный опыт личности героя*, отраженный в тематических и гармонических «знаках» европейской культуры, преломленных сквозь призму собственного композиторского видения. В этом плане сочинению придан неоромантический оттенок — прежде всего, в тематизме (где в мелодике можно обнаружить и характерные романтические интонации, и даже — на момент — аллюзию на стиль Шопена), и в гармонии, уснащенной как фоническими наслоениями, характерными для музыки Новейшего времени, так и аккордикой, ставшей символом скорби и драматизма еще со времен эпохи Барокко. Об историзме, породившем этот диалог эпох — стародавней и современной — можно судить и на основании аудиовизуальной версии *Luttuoso* [5], появившейся в интернете и ставшей своеобразной *слушательской проекцией авторского замысла*, поскольку видеоряд с использованием космических мотивов и темы остановившегося времени, реализованной через изображение часов с застывшими стрелками, был, безусловно, подобран под впечатлением прослушивания сочинения, но не автором, а Георгием Чиканчи. Это он *визуализировал процесс музыкального развертывания* как своеобразное путешествие в звездные миры, решив его преимущественно в темных тонах, с преобладанием синего и с прорывом ослепительно-яркого света. Лишь Земля в числе других космических объектов дана в этом ряду как единственный оазис зелени, в сочетании с голубизной атмосферной оболочки. Конечно, такая трактовка сугубо индивидуальна, субъективна, но она наталкивает на глубокие размышления, поскольку в этой версии находит дальнейшее развитие не только

изначальная — траурно-мемориальная тема, но и философская идея вечности/конечности бытия. Невольно вспоминается и известное изречение И. Канта: «Две вещи поражают мое воображение — звездное небо над нами и нравственный закон в нас». Думается, именно высокий нравственный закон и стал тем стержнем, который лег в основу по-своему представляющего жанр траурной музыки *Luttuoso* В. Чолака.

Библиографические ссылки

1. ОСАДЧАЯ, О. Мифология музыкального текста. В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Композитор, 2007, с.11–25. ISBN 5-85285-829-3.
2. ЭКО, У. *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. СПб: Академический проект, 2004. ISBN 5-7331-0019-2.
3. ЕКИМОВСКИЙ, В. «Макроминимализм». В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Издательский дом Композитор, 2007, с.312–314. ISBN 5-85285-829-3.
4. ФЕДОСОВА, Э. *Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича*. Москва: Советский композитор, 1980.
5. Ciolac, V. *Luttuoso* [online]. Orchestra de coarde Teleradio-Moldova; dir.: Gh. Mustea. Înreg. 2007 [accesat 05.10.2015]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=G8T9TiMIRDU>

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

UNELE TENDINȚE ALE DEZVOLTĂRII GENULUI DE CONCERT PENTRU PIAN ȘI
ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

SOME TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE GENRE CONCERTO FOR PIANO AND
SYMPHONY ORCHESTRA IN THE WORKS WRITTEN BY COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

конференциар университетар (доцент), доктор искусствоведения и культурологии,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье рассматриваются некоторые проблемы развития жанра фортепианного концерта в Республике Молдова. Исторический ракурс связан с периодизацией данного вида композиторского творчества и выявлением наиболее показательных произведений для каждого этапа эволюции жанра. Теоретический аспект определен исследованием важнейших стилевых тенденций, свойственных национальным концертам для фортепиано с оркестром второй половины XX–начала XXI вв. Особо акцентируется проявление «третьего направления» в изучаемом жанре, в связи с чем привлекается внимание к сочинению Л. Штирбу. Делается вывод о многообразии реализаций единой жанровой модели фортепианного концерта в Республике Молдова.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, композиторы Республики Молдова, периодизация, жанровые и стилевые особенности, «третий пласт», национальный компонент музыкального языка, пианисты-исполнители

În articol se analizează unele probleme ale dezvoltării genului de concert pentru pian și orchestră în Republica Moldova. Aspectul istoric al investigației este legat de periodizarea speciei date a creației componistice din Republica Moldova și de relevarea lucrărilor celor mai reprezentative pentru fiecare etapă în evoluția genului. Aspectul teoretic este determinat de studierea celor mai importante tendințe stilistice, care sunt tipice pentru concertele naționale pentru pian și orchestră scrise în a doua jumătate a sec. XX–începutul sec.XXI. În special se accentuează manifestarea „direcției a treia” în cadrul genului studiat. În această ordine de idei se atrage atenția

asupra opusului concertistic semnat de L. Știrbu care servește drept argument în plus pentru concluzia autoarei referitor la diversitatea realizărilor unui model unitar de gen al concertului pentru pian și orchestră în Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *concert pentru pian și orchestră, compozitori din Republica Moldova, periodizare, trăsăturile de gen și de stil, „direcția a treia”, componenta național în limbajul muzical, pianiști-interpreți*

The article discusses some problems of the Piano Concerto genre development in the Republic of Moldova. The historical perspective is related to the periodization of this kind of musical works and the identification of the most representative creations for each period in the genre evolution. The theoretical aspect is defined by the study of the most prominent stylistic trends characteristic of national concertos for piano and orchestra written in the second half of the 20th–beginning of the 21st centuries. Emphasis is laid on the “Third Direction” in the studied genre, in this connection, attention is drawn to the composition by L. Știrbu. The conclusion refers to the diversity of the realization of the unified Piano Concerto genre model in the Republic of Moldova.

Keywords: *concerto for piano and orchestra, composers from the Republic of Moldova, periodization, genre and style characteristics, “Third stratum”, national component of music language, pianists-performers*

Интерес композиторов к тому или иному жанру творчества, в частности, к фортепианному концерту, диктуется разными причинами. В их числе присутствуют объективные реалии социально-политического плана (такие, например, как государственная стабильность или экономическое благополучие). Не менее важны и факторы культурно-просветительского характера, к которым можно отнести существование профессиональной композиторской школы, наличие высококвалифицированных исполнителей и интеллектуально развитых слушателей, разветвленной системы музыкального образования, стимулирующей художественные интересы населения. Нельзя сбрасывать со счетов и субъективные моменты: личные предпочтения авторов музыки, их контакты с исполнителями и т.д. Все эти факторы в совокупности и объясняют неодинаковое внимание композиторов к различным жанрам. Конкретизируем сказанное применительно к жанру концерта для фортепиано с оркестром, демонстрирующему ряд важных тенденций, типичных для всей музыкальной культуры Республики Молдова второй половины XX–начала XXI веков.

Как известно, формирование композиторской традиции в Молдавии в подлинном, фактическом значении этого слова, началось после окончания Второй мировой войны. В 1920–1930-е годы складывались предпосылки этого процесса: открывались музыкальные учебные заведения, появлялись талантливые исполнители (в том числе пианисты Юлий Гуз, Антонина Стадницкая, Василий Онофрей, Клара Файнштейн и другие). Именно тогда и возникли первые профессиональные произведения европейского типа, представленные двумя фортепианными концертами Константина Романова. После отъезда композитора в Бухарест данные сочинения больше не звучали. Имя К. Романова на долгие годы было забыто, а его концерты никак не повлияли на дальнейшее развитие жанра.

Сразу после окончания войны первоочередной задачей отечественных композиторов было создание национального музыкального репертуара для детских учебных заведений. Тогда появилось большое число инструментальных (в том числе и фортепианных) пьес Соломона Лобеля, Леонида Гурова, Ореста Тарасенко, других композиторов. Следующей задачей, осознанной музыкантами МССР, стало формирование репертуара в других жанрах композиторского творчества: начали создаваться камерные (инструментальные и вокальные), симфонические, сценические опусы. Именно тогда и появились первые молдавские фортепианные концерты Давида Федова, Валерия Полякова, Марка Фишмана.

С течением времени (в 1960–1970-е годы и далее) внимание к концерту для фортепиано с оркестром становится устойчивым. В 1960-е гг. были написаны *Концерт-рансодия для фортепиано и струнного оркестра* Владимира Ротару (1961), а также *Концерт для фортепиано с оркестром* Аркадия Люксенбурга (1965). В следующем десятилетии появляются еще три образца данного жанра — *Концерт №2* Давида Федова (1970) и *Концерты* Виталия Верхолы (1974) и Соломона Лобеля (1978). Интерес к фортепианному концерту наблюдается и в 1980-е гг., когда Борис Дубоссарский сочиняет *Концерт для фортепиано с оркестром* (1983), а Геннадий Чобану представляет сразу два произведения в этом жанре: *Концерт-рансодию №1* (1984) и *Концерт №2 Nostalgie de sărbătoare* (1988). В 1990-е годы заинтересованность данной областью творчества проявили композиторы молодого поколения: в 1991 году был написан концерт Аллы Короид, годом спустя список дополнил сочинением Ливиу Штирбу (1992). Первыми примерами жанра в третьем тысячелетии стали концерты Златы Ткач (2002) и Владимира Чолака (2013).

Являясь неотделимым компонентом всей жанровой системы современного композиторского творчества страны, концерт для фортепиано с оркестром многочисленными связями сопряжен с традициями оркестрового письма и достижениями фортепианного искусства. Контакты с жанрами симфонической музыки проявляются в принципах оркестрового мышления, общность со сферой пианизма подтверждается всем объемом средств и приемов фортепианной игры, накопленных в мировой и национальной музыке. В исторической эволюции отечественного фортепианного концерта выделяются периоды зарождения (1920-е гг.), освоения жанрового канона (1950–1970-е гг.), поисков его альтернативы (1980–1990-е гг.), индивидуализации замысла при опоре на традицию (рубеж XX–XXI вв.).

Интерес композиторов к жанру фортепианного концерта во многом определяется появлением в Молдавии ярких пианистов: Гиты Страхилевич, Евгении Ревзо, Татьяны Войцеховской, Александра Соковнина, Людмилы Ваверко, Виктора Левинзона, Марка Зельцера, Раймонды Шейнфельд, Александра Палея, Сергея Коваленко, Юлии Ривилис, Анжелы Соколовой и других. Окидывая взором период 1960–1980-х годов, можно заметить некоторую закономерность: фортепианные концерты возникают каждые пять–шесть лет.

Распад СССР и экономические проблемы на всей территории бывшего Советского Союза обусловили резкий спад интереса не только к фортепианному концерту, но и ко всем жанрам академической музыки. Начиная с 1992 года, концерты для фортепиано с оркестром появляются в среднем один раз в десять — одиннадцать лет: их всего три. Примечательно, что их создание инициировалось конкретными исполнителями: Ливиу Штирбу сочинил концерт для Анжелы Соколовой, Злата Ткач — для Александра Тимофеева, Владимир Чолак — для сына Максима.

На концертных площадках Молдовы фортепианные концерты отечественных композиторов звучали не часто. В то же время слушатели имели возможность познакомиться с концертом №1 Давида Федова в интерпретации студентов класса профессора Людмилы Ваверко, и с обоими концертами Геннадия Чобану в интерпретации Юлии Ривилис; концерт Бориса Дубоссарского дважды исполнил Александр Палей; в рамках выпускного государственного экзамена Анжела Соколова сыграла концерт Ливиу Штирбу, а их дочь Ливия Штирбу-Соколова трижды представляла это сочинение на лучших концертных сценах столицы Молдовы. Премьера концерта Златы Ткач прошла в

интерпретации Александра Тимофеева, спустя год это произведение вновь прозвучало в трактовке Раймонды Шейнфельд. Дважды был сыгран *Концерт-рапсодия* Владимира Ротару: партию солиста автор доверил Гите Страхилевич и Анжеле Соколовой. Наличие аудиозаписи фортепианного *Концерта №2* Валерия Полякова в исполнении Гиты Страхилевич и симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии под управлением Тимофея Гуртового свидетельствует о публичном показе этого сочинения. Из книги Софьи Пропищан о жизни и творчестве ее матери, Гиты Страхилевич, известно, что эта незаурядная пианистка являлась также творческим толкователем концертов Аркадия Люксембурга и Виталия Верхолы [3]. Премьера Фортепианного концерта Владимира Чолака состоялась в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки* в 2015 году. Сольную партию на ней исполнила Наталья Ботнарюк.

Все перечисленное означает, что тесная связь между композиторским творчеством и исполнительским искусством Республики Молдова является одной из отличительных черт, характерных для данного жанра. Наличие же ведущих пианистов-исполнителей стимулирует творческие поиски композиторов в создании новых сочинений, обогащающих концертный и педагогический репертуар. Эта тенденция в отечественной фортепианной музыке начала проявляться давно, когда фортепианные пьесы Семена Лунгула адресовались Людмиле Ваверко, творческие достижения Владимира Ротару были связаны с педагогической деятельностью Виктора Левинзона, композиторские поиски Бориса Дубоссарского и Василия Загорского ориентировались на блестящий пианизм Александра Палея. С одной стороны, такие творческие «танделы» позволяют композиторам учитывать потребности и возможности современного фортепианного исполнительского искусства. С другой стороны, личностные качества концертирующих пианистов и педагогов влияют на общий характер музыки и на выбор технических средств, которые расширяют спектр возможностей рояля как солирующего инструмента.

Руководствуясь конкретными фактами, а именно, датами создания первого и последнего фортепианных концертов, написанных на территории Республики Молдова к настоящему времени, можно сказать, что эволюционный путь развития данного жанра определяется временными рамками между 1953 годом и сегодняшним днем. На этом пути периоды интенсивного композиторского внимания к фортепианному концерту сменялись фазами относительного «затишья», новаторские варианты решения жанра соседствовали с традиционными образцами. В общей исторической картине с наглядной очевидностью вырисовывается роль 1980-х годов, которые вообще явились «золотым периодом» в развитии молдавской композиторской организации. Тогда в творческий процесс влилась целая плеяда молодых композиторов: Геннадий Чобану, Владимир Чолак, Анфиса Федорова, Ливиу Штирбу. Началось активное изучение западного искусства и внедрение новых средств выразительности в собственное творчество. Кардинально обновляется музыкальный язык: на смену традиционному ладотональному мышлению приходят другие формы звуковысотной организации материала — такие, как атональность, политональность, додекафония, сонористика и др. Существенно обогащаются и стилистические приемы, что видно из привнесения в господствовавшее тогда в национальной музыке романтическое направление элементов неоклассицизма и авангардизма. Учитывая также интенсивное использование современных техник

композиции, отметим, что данные новации в их комплексе способствовали значительному усилению фактора новизны для слушателей того времени.

В области фортепианного концерта названные тенденции выразились, в первую очередь, в обновлении его жанровой модели. До начала 1980-х годов возникают преимущественно циклические опусы классицистско-романтического типа; после названного рубежа преобладают одночастные концертные сочинения поэзного типа. С этой точки зрения, симптоматично, что в 1983 году Борис Дубоссарский сочиняет трехчастный сонатно-циклический *Концерт для фортепиано с оркестром*, а уже в 1984 году из-под пера Геннадия Чобану выходит одночастная *Равсодия-концерт №1*. Этот хронологический факт и стал историческим водоразделом в развитии жанра молдавского фортепианного концерта.

Несмотря на неповторимость и оригинальность всех созданных отечественными авторами фортепианно-концертных опусов, они, тем не менее, четко вписываются в систему основных жанровых разновидностей фортепианного концерта с присущими ему качествами диалогичности и состязательности, репрезентативности и виртуозности, импровизационности и коммуникативности; в каждом индивидуально реализуется игровая логика и тембровая персонификация. Чертами симфонизированного диалога отмечены сочинения Давида Федова, Валерия Полякова и Бориса Дубоссарского, где протагонисты «дискутируют» на правах равных партнеров, выстраивая единую образно-смысловую линию. Злата Ткач продолжает традицию симфонизированного концерта, обогащенного приемами игровой логики. Геннадий Чобану на первый план выводит игровое начало, синтезируя его с идеей полилога. В сочинении Ливиу Штирбу присутствуют и качества симфонизации, и признаки игровой логики, и черты полилога.

Каждый фортепианный концерт отечественных авторов можно атрибутировать с позиции доминирующей стилевой константы. В преобладающем большинстве сочинений данного жанра в Республике Молдова наиболее концентрированно представлены неоромантические черты (например, в концертах Давида Федова №1, Валерия Полякова №2)¹. Сочинение Бориса Дубоссарского также опирается на позднеромантические традиции западноевропейской и русской музыки, комбинируемые с приемами

¹ Неоромантизм — течение в искусстве рубежа XIX–XX веков, связанное с романтизмом, но возникшее в более позднюю историческую эпоху, когда на первый план выходит не новаторство содержания и формы, а эстетические и этические принципы: протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декаданса. В широком смысле неоромантизм — совокупность различных направлений этого периода, родственных романтизму. Термином *неоромантизм* обычно обозначают поздний период развития музыкального романтизма. К нему чаще всего относят творчество Ференца Листа и Рихарда Вагнера. К области *неоромантизма* нередко относят и тех композиторов конца XIX века, в творчестве которых нашли продолжение романтические тенденции, в первую очередь Антона Брукнера, Гуго Вольфа, Густава Малера, Рихарда Штрауса. Реже термин *неоромантизм* применяют к некоторым выросшим на почве традиций музыкального романтизма творческим явлениям первых десятилетий XX века (не только в немецкой и австрийской музыке, но и в искусстве других стран). Речь идет о творчестве таких композиторов, как Макс Регер в Германии, Йозеф Маркс в Австрии, Леош Яначек в Чехии, Ральф Воан-Уильямс в Великобритании и др. В Молдове явление неоромантизма получило распространение позднее — в середине XX века. Об этом пишет Владимир Аксенов в своей монографии *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)* [2, с. 123].

Термин *неоромантизм* используется и в массовой музыкальной культуре, где трактуется как направление, возникшее как реакция на нигилизм, социальную активность и звуковую анархию панк-рока.

композиторских техник корифеев советского искусства. Новации музыкальной классики XX в. претворены в опусе Златы Ткач. В концертном эксперименте Геннадия Чобану стилистические влияния Белы Бартока и Игоря Стравинского переплетаются с постмодернистскими поисками и с джазовой лексикой. Особенно же ярко признаки «третьего пласта» проявляются в произведении Л. Штирбу, где они согласуются с установками неоромантизма. Примыкая к названным опусам, концерт Ливиу Штирбу, однако, нельзя безоговорочно поставить с ними в один ряд, поскольку в нем неоромантические черты сосуществуют с другими компонентами синтетического многослойного стиля, где важнейшей составляющей является джаз-роковая. Более того: концерт Ливиу Штирбу с полным правом можно отнести к образцам так называемого «третьего направления».

Под «третьим направлением», или «третьим пластом» музыки мы, вслед за Анатолием Цукером, подразумеваем синтез академического и массового жанров, который он рассмотрел в книге *Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы* [1]. Здесь он опирается на мнение Родиона Щедрина, который впервые использовал данное понятие, охарактеризовав «третий пласт» музыки как стремление «объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее — коммерческой — с другой» [2, с. 87]. Яркие примеры сочинений «третьего направления» демонстрирует творчество российских композиторов Микаэла Таривердиева, Владимира Дашкевича, Алексея Рыбникова, Геннадия Гладкова. В Молдове также имеет место данная тенденция, связанная со стремлением демократизировать жанры академической музыки. Укажем в этой связи на рок-оперы *Урок истории* Владимира Биткина и *Миорица* Ливиу Штирбу. Для последнего приверженность к «третьему направлению» проявилась и в других произведениях, в том числе и в *Концерте для фортепиано с оркестром*. В этом сочинении автор использовал как средства академического искусства, так и ресурсы легкой музыки. При этом доминирующую позицию (в области формообразования, а также в сфере музыкального языка и речи) занимает фонд серьезной музыки.

Таким образом, фортепианные концерты отечественных композиторов характеризуются стилевыми параметрами, свойственными всей отечественной музыкальной культуре соответствующего периода. Являясь показательными примерами современного отечественного композиторского творчества, они демонстрируют высокий уровень развития национальной композиторской и исполнительской традиций.

Библиографические ссылки

1. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2008.
2. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-012-5.
3. ЩЕДРИН, Р. Опера в драматическом театре. В: *Юность*. Москва, 1982, № 2, с. 86–89.
4. ПРОПИЩАН, С. *Уроля — Гита Страхилевич: просветитель, музыкант, пианистка, мама...* Москва: Буки Веди, 2014. ISBN 978-5-4465-0384-1.

**REACTUALIZAREA MUZICII CATOLICE ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
AUTOHTONĂ: LAUDATE DOMINUM DE VLADIMIR CIOLAC**UPDATING CATHOLIC MUSIC IN NATIONAL COMPOSITION CREATION:
LAUDATE DOMINUM BY VLADIMIR CIOLAC**ECATERINA GÎRBU,**lector universitar, doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol autoarea efectuează o analiză complexă a psalmului „*Laudate Dominum*” pentru cor mixt și orgă de Vladimir Ciolac. Se menționează că textul în baza căruia este compusă lucrarea, face parte din Biblie (Cartea psalmilor), — psalmul 116 (117), grație repetării versurilor arhitectonica se încadrează în șase compartimente ce pot fi tratate ca niște strofe. Semantica figurativă a lucrării reliefează un tablou solemn ce relevă lauda adusă Domnului, speranța în mila și bunătatea Lui.

Cuvinte-cheie: psalm, muzică corală, formă strofică, slujbă de seară, textul religios

In the article the author presents a complex analysis of the psalm „*Laudate Dominum*” for mixed choir and organ by Vladimir Ciolac. It is noted that the text, it is composed on, is a part of the Bible (Book of Psalms) — Psalm 116 (117), thanks to the repetition of the lyrics the architectonics falls into six compartments that can be treated like stanzas. The figurative semantics of the work emphasizes a solemn picture that reveals the praise to the Lord, hope in His mercy and goodness.

Keywords: psalm, choral music, stanza form, Vespers, text

În a doua jumătate a secolului XX se evidențiază tendința de reînviere a genurilor ce aparțin muzicii religioase. Unul dintre compozitorii ce au abordat pe larg în creația sa genurile muzicii catolice este V. Ciolac. Pe lângă speciile ample de *Requiem* și *Messe* ce pot fi atribuite domeniului muzicii catolice, o altă sursă de inspirație pentru compozitor devine psalmul, care este reprezentat în *Miserere* (1995), *Psalmodia* (1999), *Laudate Dominum* (2001). Prin prisma acestor lucrări compozitorul amintește despre esența religioasă a psalmilor și de sensurile lor primordiale, compozitorul racordându-se la valorile creștine universale.

O tratare originală reprezintă piesa instrumentală *Psalmodia*, care este o variantă contemporană a integrării psalmului în muzica spirituală de concert, V. Ciolac nu se limitează doar la piesa nominalizată, dar compune în baza psalmilor încă două lucrări care se axează, de data aceasta, pe textul în limba latină, ambele fiind scrise pentru cor — *Laudate Dominum* pentru cor mixt și orgă, și *Miserere* pentru cor feminin *a cappella*. Psalmii folosiți de către autor ca suport textual au fost utilizați și în cadrul cultului liturgic catolic, reprezentând în sine stări absolut contrare, unul exprimând lauda adusă Domnului, iar altul — starea de penitență, pocăință. La fel ca și *Laudate Dominum*, *Miserere* face parte din *Vesper* și se atribuie la psalmii ce se citește obligatoriu, mai ales în perioada Postului Mare, considerându-se potrivit pentru inducerea stării de pocăință a credincioșilor (în tradiția ortodoxă are aceeași semnificație și, de asemenea, se citește în cadrul slujbelor de seară fiind inclus obligatoriu și în alte evenimente bisericesti).

În cultul catolic, până la modificările liturgice aprobate de cel de al doilea Sobor din Vatican, spre deosebire de biserica ortodoxă, slujba de seară — *Vecernia* — includea cinci psalmi (*Dixit Dominus*, *Confiteor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* și *Laudate Dominum*) și *Magnificat* care erau precedate și despărțite de antifoane, după cum și de citirea capitolelor din Sfântă Scriptură, imnul ritualic și rugăciuni.

În istoria muzicii universale sunt cunoscute mai multe exemple de abordare a psalmului. Astfel, una din lucrările cele mai renumite, care-și păstrează popularitatea până în zilele noastre, este *Laudate Dominum* din *Vesperae solennes de Dominica* de W.A. Mozart. Această capodoperă a muzicii liturgice occidentale de concert, de W.A. Mozart, cuprinde psalmul *Laudate Dominum* și reprezintă o compoziție muzicală ce se axează pe structura tipică a Vecerniei catolice de tip vechi fiind aplicată în uz după decretele Conciliului de la Trento (Concilium Tridentinum). Integritatea celor șase părți ale creației muzicale încheiate de doxologia mică în cinstea Sf. Treimi este posibilă numai în varianta de concert, când ele pot fi interpretate fără întrerupere. Reieșind din structura Vecerniei în varianta de concert, *Laudate Dominum* în baza textului psalmic 116 (117) constituie penultima parte a slujbei de seară.

Laudate Dominum pentru cor mixt și orgă a fost compusă de V. Ciolac în anul 2001. Compozitorul dedică această lucrare profesoarei de dirijat coral, Lidia Axionova. Compoziția nominalizată nu a fost analizată din punctul de vedere al formei, genului, după cum și al particularităților stilistice, astfel ne propunem să efectuăm o cercetare a lucrării date, axându-ne pe reperele specificate mai sus. *Laudate Dominum* se înscrie în perimetrul genurilor muzicii catolice, un argument important în acest sens fiind prezența orgii în componența interpretativă (care este aici unicul instrument și îndeplinește rolul de acompaniament). Aceasta vorbește despre faptul că autorul se străduie să utilizeze elemente caracteristice pentru cultul catolic. Deși V. Ciolac face o tentativă de a folosi cele mai semnificative particularități ce țin de tradițiile muzicii religioase, totuși, materialul muzical demonstrează apartenența la genul muzicii de concert și nu presupune interpretarea lucrării în cadrul serviciului divin. Dacă e să ne referim la textul în baza căruia este compusă lucrarea, atunci trebuie de menționat că acesta face parte din Biblie (Cartea psalmilor) și constituie psalmul 116 (117) [1, p. 17]. Expunerea textului într-o formă versificată este cauzată de faptul că *Laudate Dominum* face parte din cadrul Slujbei de seară a cultului catolic — *Vesper*.

Este necesar de a menționa că deși în cadrul cercetărilor precedente efectuate asupra unor creații ale compozitorului V. Ciolac am pornit de la conceptul descoperirii unui model primordial pentru a evidenția anumite conexiuni, în cazul dat nu vom recurge la o astfel de cercetare deoarece creațiile celor doi compozitori demonstrează o abordare absolut diferită începând cu expunerea materialului muzical, componența orchestrală, caracterul, semantica, unicul punct comun fiind textul biblic.

În *Laudate Dominum*, V. Ciolac recurge la aceeași metodă de extindere a textului pe care am întâlnit-o și în creațiile vocal-instrumentale deja analizate, adică repetarea versurilor.

Ca urmare, grație versurilor ce se repetă, structura textului versificat devine mai amplă și conturează secțiuni care se încadrează în șase compartimente numerotate în partitură cu cifre, ce pot fi tratate ca strofe, dimensiunile cărora sunt inegale. După cum se observă în text, versul *Laudate, Laudate Dominum* este cel mai frecvent repetat și evidențiază imaginea artistică principală a întregii lucrări. Semantica imaginii ilustrate în lucrare reliefează un tablou solemn ce relevă lauda adusă Domnului de către oameni, speranța în mila și bunătatea Lui. Este cert faptul că anume textul dictează arhitectura întregii creații de formă strofică. Introducerea lucrării se repetă și constituie reperul conținutului artistic ce profilează tabloul solemn.

Materialul muzical al introducerii din *Laudate Dominum* este constituit din intervale de cvarte perfecte, expuse pe verticală (*si-mi, fa#-si, si-mi*) fiecare din ele fiind marcate nu doar prin accente specifice, dar și prin desenul ritmic în care se evidențiază sincopa. Toate acestea în

ansamblu oferă acestui compartiment un caracter solemn, iar ca o dovadă în acest sens vine remarca tempoului *Andante. Solemnis*, după cum și nuanța de *ff*. Orga susține partida corală prin factura acordică, iar în pauze expune o avalanșă de pasaje de virtuozitate, ce contribuie la amplificarea tentei de solemnitate. Introducerea este scrisă în formă bipartită bazată în mod evident de structura textului alcătuit din două rânduri poetice. Cea de-a doua se deosebește prin schimbări nesemnificative reprezentând la general o repetare aproape identică a versurilor. Ca urmare și forma muzicală profilează două propoziții simetrice care pot fi notate cu formula $a(4\text{ m.})+a_1(4\text{ m.})$, încadrându-se într-o strofă închisă. Tonalitatea *E-dur* se afirmă în perimetrul introducerii și se menține pe parcursul strofei *A*. Acompaniamentul se axează pe aceleași pasaje de gamă ascendente și descendente, dar deja pe fundalul nuanței de *p*. Linia melodică a corului se mișcă în optimi, ceea ce conferă discursului muzical un aspect mai calm. În continuare, puntea instrumentală *Con moto*, pe parcursul unei măsurii, realizează un segment de legătură dintre secțiuni.

Compartimentul ce urmează este structurat diferit de cel precedent, deși în text sunt prezente repetări. Materialul muzical, totuși, conturează formule scurte echivalente cu durata versurilor fiind separate prin virgule. Iată schița schemei departajării la nivel de microstructuri: $b(1\text{ m.})+c(1\text{ m.})+c_1(1\text{ m.})+d(1\text{ m.})+c_2(1\text{ m.})+e(2\text{ m.})$ din care $b+c+c_1+d$ alcătuiesc propoziția *f* (4 m.), iar c_2+e (3 m.) — propoziția *g*, ce vor constitui cea de-a doua strofă — **B** (cifra 1). Indicația dinamică de *p*, produce un contrast cu strofa precedentă, continuând conturarea semanticii propuse dar deja cu o profilare melodică mult mai plastică, axată pe o succedare lentă a treptelor fără sărituri.

Linia melodică a următoarei, strofe **C** (cifra 2), se axează preponderent pe intervalul de cvartă *si-mi* în calitate de reper intonațional, contribuie la afirmarea caracterului solemn al lucrării și participă la creionarea imaginii propuse, după cum și repetarea frecventă a sunetului *si* ce produce impresia unei recitări afirmative, deși este expus pe fundalul nuanței *mp*. Materialul muzical din perimetrul strofei date reliefează o schemă alcătuită din două propoziții asimetrice: $h(3\text{ m.})+h_1(4\text{ m.})$ ce dovedesc o înrudire a densității și structurării țesăturii muzicale, nu doar a partidei corale, dar și a celei de susținere.

Puntea instrumentală expusă de orgă, pe parcursul unei măsurii marchează trecerea spre secțiunea ce urmează și se deosebește de cele precedente. În ceea ce privește planul tonal, acesta denotă abateri în tonalitățile *C-dur*, *Es-dur*, *Fis-dur*, *D-dur* și revenirea la *E-dur*. Nuanța de *f* care se amplifică pe parcurs până la *ff* mărește în mod evident contrastul dintre secțiuni.

Schema discursului muzical ce urmează de asemenea necesită o departajare la nivel de microstructură, astfel se reliefează următoarea formulă: $i(1\text{ m.})+i_1(1\text{ m.})+j(1\text{ m.})+k(1\text{ m.})+l(2\text{ m.})$, ce alcătuiesc strofa **D** (cifra 3). Linia melodică denotă o mișcare ondulatorie (descendent — ascendent), fără sărituri mari. Punctul cel mai înalt îl constituie sunetul *sol*² care, expus la începutul liniei melodice, contribuie la afirmarea semanticii de Proslăvire al lucrării date.

Revenirea versului *Laudate*, împreună cu un element segmentat din țesătura muzicală a introducerii axat pe sincopă — una din formulele ritmice specifice (șaisprezecime, optime, optime), marchează începutul unei secțiuni noi. Anume repetarea acestui segment melodic bazat pe reiterarea sunetului *si* constituie întregul material sonor al strofei **E** (cifra 4), schema căreia poate fi reprezentată astfel: $m(3\text{ m.})+m_1(3\text{ m.})$. Nuanța de *p* atenuază puțin caracterul solemn bine pronunțat încă în introducere. Strofa **D** în cazul dat joacă rolul unei încheieri din cadrul unui compartiment mai amplu. Astfel, putem concluziona că strofa **A** are rolul de introducere a lucrării,

iar **B**, **C** și **D** alcătuiesc o secțiune ce poate fi marcată cu litera **H** și face parte dintr-o macroformă, care va fi conturată pe parcurs. Interludiul instrumental, în care orga expune pasaje ondulatorii axate pe mișcarea ascendentă pe scara gamei *E-dur* (cu prelungirea în *e-moll*, *F-dur*, *Es-dur*) în perimetrul a două măsuri, îndeplinește funcția încheierii compartimentului **M** și, totodată, de punte spre secțiunea ce urmează.

Tempoul *Maestoso* prin care este marcat materialul muzical, precum și amplasarea nuanței *ff* la începutul strofei noi (marcată cu litera **F**, cifra 5) imediat mărește tenta de solemnitate, accentuată și de expunerea acordică a facturii, toate acestea contribuind la creionarea imaginii principale a întregii lucrări. Deși textul nu mai revine la versul de laudă adusă Domnului, ci expune conținutul legat de speranța în bunătatea Lui și credință, totuși, tabloul este plin de solemnitate, măreție și sună convingător, concludent, oferind putere viabilă necesară spiritului uman. Tenta de măreție se afirmă și grație duratelor, care devin mai lungi — dacă în strofele precedente predominau șaisprezecimile, optimile, pătrimile, atunci aici deja apar doimile, care sunt plasate nu doar în partida corală, dar și în cea instrumentală. Departajarea materialului muzical din perimetrul strofei **E** poate fi reprezentat schematic astfel: n (4 m.) + o (2 m.) + o_I (2 m.) + p (1 m.) + p_I (1 m.) + q (2 m.). Este necesar de a menționa faptul că în dramaturgia întregii lucrări, strofa **E** marchează declanșarea culminației care se va desfășura treptat și va atinge cea mai înaltă treaptă la sfârșitul compoziției.

Următoarea strofă, **G** (cifra 6), de asemenea începe cu nuanța *ff*, continuând amplificarea unei culminative, însă expunerea materialului sonor diferă de strofa precedentă. Linia melodică conține doar un singur sunet *mi* care este expus de toate vocile corului, doar partida instrumentală se axează pe pasaje de game în terțe, însă una din liniile acompaniamentului menținând sunetul *mi*. Nu putem să nu descoperim în acest procedeu utilizat în partida corală similitudini cu psalmodierea, autorul recurgând la un mod de expunere specific pentru cântarea bisericească, tratat deja din punctul de vedere al timpului nou. Grație acestui procedeu, imaginea artistică devine sobră, cu o tentă de severitate ce amintește omului despre faptul că el se află în fața Domnului, și-I aduce Laude.

Strofa **G**, ca și celelalte, conturează o schemă aparte care poate fi prezentată astfel: r_1 (2 m.) + r_2 (3 m.) + r_3 (3 m.). Este necesar de a menționa că strofa **G** îndeplinește funcția de încheiere pentru cel de-al doilea compartiment al macroformei, care poate fi marcat cu litera **H**; astfel strofele **F** și **G** sunt incluse în **I**. După remarca *a tempo* revine fragmentul (a_1) din introducere, adică din strofa **A**, cu rol de repriză diminutivă, care readuce și tabloul solemn, plin de măreție, creionat inițial, ce amplifică și mai mult culminația, finisând lucrarea pe o culme dramatică.

În concluzie, putem menționa că arhitectonica lucrării *Laudate Dominum* conturează o formă strofică (după cum se vede și din schema propusă), unde fiecare strofă are la bază un material muzical nou și se divizează, la rândul ei, în microstructuri. În același timp, grație textului aici se reliefează o macroformă alcătuită din două compartimente mai mari (**H-I**) ce diferă nu numai după dimensiuni, dar și după caracterul expunerii, ultimul reprezentând o ascensiune a imaginilor artistice, zugrăvirea tabloului solemn al proslăvirii Domnului. Genul lucrării poate fi apreciat ca vocal-instrumental, corul îndeplinind funcția principală în definirea semanticii creației date, iar orga reprezentând un fundal instrumental destul de impozant ce a contribuit la desfășurarea acestui tablou maiestos. Abordarea textului tradițional al psalmului în limba originală — latină — precum și prezența orgii — instrumentul tradițional pentru muzica religioasă catolică confirmă apartenența creației *Laudate Dominum* la cultul catolic. Deși compozitorul V. Ciolac nu

a creat lucrarea dată pentru interpretarea în cadrul serviciului divin, aceasta fiind o lucrare de concert, totuși, identificarea particularităților specifice muzicii tradiționale dovedesc faptul că autorul se menține în perimetrul tendinței de readucere în actualitate a genurilor muzicii vechi.

V. Ciolac nu se limitează doar la utilizarea textului canonic latin al psalmilor, ci reconstruiește și alte caracteristici stilistice specifice genurilor vechi ale muzicii romano-catolice precum mijloacele contrapunctice, ostinato ritmic, diferite forme de factură de tip arhaic, inclusiv recitarea simultană (silabică) la toate vocile, multivocalitatea cu isonuri, dublările intervalice alternante. Totuși, aceste elemente specifice texturilor vechi sunt cuplate astfel, încât produc senzația unei sonorități specifice pentru omofonia de tip acordic, în primul rând, grație relației preponderent silabice între text și muzică la toate vocile iar în al doilea rând, datorită diferențierii funcționale a vocilor, în melodice și armonice (secundare), după V. Holopova, ce pe parcursul dezvoltării își schimbă statutul funcțional.

În reliefarea facturii corale, un rol aparte îi revine contrapunctului ritmic, care conturează un anumit grad de plasticitate. Din alt punct de vedere, schimbul frecvent al dinamicii oferă o nuanțare a imaginilor muzicale.

Prin faptul că V. Ciolac reconstruiește în lucrările sale unele particularități ale genurilor muzicii catolice el contribuie la îmbogățirea tezaurului muzicii autohtone, descoperind noi posibilități de reactualizare și, totodată, de reînviere a valorilor spirituale ce s-au păstrat în trecut, oferindu-le în același timp o tratare contemporană și individuală.

Referințe bibliografice

1. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina*: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.

КАНТАТА МИРА А. СТЫРЧИ КАК ОБРАЗЕЦ КАНТАТНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

CANTATA PĂCII LUI A. STÂRCEA, O MOSTRĂ
A GENULUI DE CANTATĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI

THE *CANTATA OF PEACE* BY A. STARCEA
AS AN EXAMPLE OF THE COMPOSER'S CANTATA CREATION

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,
преподаватель Приднестровского института искусств

В данной статье рассматривается «Кантата мира» («Cantata păcii») А. Стырчи как произведение, отразившее характерные черты кантатного творчества композитора, а также как образец советских кантат раннего периода в развитии этого жанра в Молдове. Автор статьи анализирует особенности трактовки поэтического текста и его структуру, уделяя особое внимание музыкальному тематизму, темброво-фактурным качествам и архитектонике музыкальной формы сочинения. В заключении сделан вывод о его типологической принадлежности к кантатам-песням.

Ключевые слова: кантата, Алексей Стырча, «Кантата мира», кантата-песня, песенный стиль, форма, фактура, хор, поэзия

În articolul de față „Cantata păcii” de A. Stârcea se examinează ca o lucrare care reflectă particularitățile caracteristice ale cantatelor în creația compozitorului, precum și ca o mostră de cantată sovietică din perioada

timpurie în dezvoltarea genului în Moldova. Autorul articolului analizează particularitățile de tratare a textului poetic și structura lui, acordând o atenție specială tematismului muzical, calităților timbrale și facturale și arhitectonicii compoziției muzicale a lucrării. În final, este exprimată concluzia despre ralierea tipologică a cantatei la genul de cantată-cântec.

Cuvinte-cheie: cantată, Alexei Stârcea, „Cantata păcii”, cantată-cântec, stil de cântec, formă, factură, cor, poezie

In this article is considered the „Cantata of Peace” by A. Starcea as a work that reflects the characteristics of the composer’s cantata creation, as well as a model of the Soviet cantatas of the early period in the development of this genre in Moldova. The author analyzes the features of the musical treatment of the poetic text and its structure, paying special attention to the musical thematism, the timbre-textured quality and architectonic form of the musical composition. In the end, is drawn the conclusion about its typological belonging to the cantata-song genre.

Keywords: cantata, Alexei Starcea, „Cantata of Peace”, cantata-song, song style, form, texture. choir, poetry

Кантата мира (Cantata păcii) Алексея Стырчи на стихи Константина Кондри для солистов, хора и оркестра (1961) является одним из немногочисленных сочинений кантатного жанра в творчестве композитора. Свою первую кантату *К вершинам* на слова Анатолия Гужеля для аналогичного исполнительского состава А. Стырча написал в том же году. Позже, в 1984 г., в творческом портфеле композитора появится ещё одна «кантата» — *Мать бойца* — для меццо-сопрано и симфонического оркестра (в оркестровке Г. Сэулеску), однако произведение с упомянутым названием отсутствует в библиографических источниках [1, с. 2].

Рукописная оркестровая партитура кантаты объемом в 22 страницы партитурной бумаги на 30 строк была обнаружена в архивной библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии и описана Л. Балабан [2, р. 41, 80]. На титульном листе рукописи значится: «одночастная кантата для меццосопрано-соло, смешанного хора и симфонического оркестра». Здесь же указан состав исполнителей: Fl. pic / 2 Fl. grandi / 2 Oboi / 3 Clarinetti (III=Cl. basso) / 3 Fagotti (III=Contrafagotto) // 3 Corni (F) / 3 Trombe (B) / 3 Tromboni // Timpani / Triangolo / Tamburo / Piatti / Gran-Cassa // Celesta / Arpa / Piano // Mezzo — solo / Coro (Soprani, Alt, Tenori, Bassi) // Archi (Violini I-II, Viole, Violoncelli, Contrabassi). На последней странице манускрипта стоит автограф композитора и пометка «Трускавец 8-II-1963 г.». Сравнивая официальную дату создания кантаты с информацией из данной пометки, можно предположить, что автор оркестровал или переписывал партитуру с внесением всех предыдущих корректур для исполнения её в сопровождении оркестра.

Сочинение было издано в клавирном варианте [3]. Наши наблюдения не обнаруживают значительных расхождений между изданным хоровым клавиром и рукописной оркестровой партитурой. Аудиозапись кантаты можно прослушать в фонотеке Академии музыки театра и изобразительных искусств (корпус 2, ул. А. Матеевич, 87) [4].

Кантата мира (Pe-al nostru rământ măreț) представляет собой одночастное произведение небольшого объема (всего 102 такта¹ без повтора, 120 тактов с повтором), предназначенное для солистов и смешанного хора в сопровождении симфонического оркестра. Являясь образцом сочинения лирико-патриотического содержания и антивоенной тематики, кантата А. Стырчи в тематическом отношении перекликается с вокально-хоровыми произведениями первых послевоенных десятилетий (1940–50-х гг.) в молдавской музыке.

¹ Интересное совпадение: одночастная кантата *Слава юным орлам*, сочиненная М. Фишманом двумя годами ранее, также содержит 102 такта.

Лаконичный, но в то же время емкий анализ *Кантаты мира* был представлен в очерке Э. Абрамовой из коллективной монографии *А. Стырча в статьях и воспоминаниях* (здесь произведение именуется *Кантатой о мире*) [5]. Особое место в статье уделяется музыкальной форме, неоднозначные рассуждения о которой имеют свою подоплеку. Отталкиваясь от поэтического текста, автор изначально дает характеристику пяти разделам произведения², позже, анализируя контрастное использование исполнительских сил, упоминает три раздела и коду. Здесь же автор отмечает «сюитность формы», «близость к сквозной форме, но с закруглением», а также «сочетание внутренней цикличности с принципом крупной одночастной романтической формы» [5, с. 101–102]. Такое разнообразие трактовок музыкальной архитектоники и композиции кантаты в целом вынуждает нас еще раз обратиться к ее анализу.

Кантата мира может быть охарактеризована как сочинение песенного стиля. Мелодизм музыкального материала проявляется в плавности вокальной линии, выборе удобных скачков на терцию и кварту, опоре на консонирующие интервалы, удобной тесситуре и фразировке, что отмечает и Э. Абрамова. В этом контексте показательными являются начальные ремарки композитора: *con canto* — для оркестровой партии и *legato* — для солирующего альтя, *cantabile* — для мужских голосов хора в разделе *Moderato molto sostenuto*, а также обозначение темпа и характера музыки в последнем разделе: *Moderato molto sostenuto e cantabile*. При этом следует заметить, что оркестр дублирует вокальную партию.

Способствует такому музыкальному решению и структура самого стиха кантаты. Здесь наблюдается перекрестная рифма четверостиший, когда первая строчка рифмуется с третьей, вторая с четвертой (*ab ab*): *măreț — rașii, veți — pacea; chin — dinții, ruini — părinții*, и т.д. Женский вид рифмы с ударением на предпоследнем слоге, ее однородность (использование существительных) и простота, когда совпадают преимущественно акцентированные гласные: *măreț — veți, rașii — pacea; chin — ruini, dinții — părinții*, сопровождаются в то же время неточным фонетическим созвучием рифмуемых слов.

Силлабическое соотношение музыки и поэтического текста с восьми- и девятисложными поэтическими строками рождает музыкальные фразы короткого дыхания — двух-четырёхтактные. Следует заметить, что композитор, за редким исключением, не прибегает к повторению слов или отдельных фраз, не нарушая тем самым структуру стиха.

Каждое из пяти четверостиший, первое из которых повторено дважды, а последнее — пятое, — является вариантом первого, в зависимости от содержания и настроения, поручено разным хоровым составам или солирующим хоровым группам партии (по отдельности и вместе). Немаловажную роль здесь играют смены темповых обозначений и тембров. Э. Абрамова обращает также внимание на роль жанровых контрастов [5, с. 101].

Придерживаясь содержания поэтического текста, композитор рационально использует музыкально-выразительные средства. Повествовательное начало о мирной жизни в темпе *moderato molto sostenuto*, в тональности *G-dur* поручено вначале альту, а при повторении — хоровой партии альтов. Музыкальное решение первого четверостишия (А)

² Форма кантаты, установленная Э. Абрамовой в результате проведенного музыкального анализа [6, с. 101, сноска 2):

Текст:	I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	I строфа
Музыка:	A (2 раза)	BC	C ¹	A ¹	Кода AC

отличается квадратностью построений (4+4+4+4), при упоминании о жертвах („Am plătit-o cu scumpe vieți”) во втором восьмитакте происходит «оминоривание» колорита (*h-moll*). Заслуживает внимания авторское указание в клавире кантаты для повторения первого четверостишия: «второй куплет альты (*ad libitum*)» [3, с. 3], что может быть расценено как ключ к пониманию авторской трактовки формы произведения.

Напряженный речитатив баритонов и басов на слова „Noi nu vrem al războiul chin” начинается второй раздел *Risoluto* (**B**). Изменение характера музыки было подготовлено в гармоническом отношении – уход в бемольную сферу (*c-moll*) с хроматическим движением в низком регистре оркестра происходит уже в двухтактной оркестровой интермедии. Мужские голоса хора рецитируют только первые три строки четверостишия, но постоянный подъем голоса в конце фраз с расширением восходящего скачка и добавлением акцентов в завершении третьей строки заставляет слушателей ожидать итоговой реплики. И она не заставляет себя долго ждать: после задержанного на фермате септаккорда VI ступени к *f-moll* и генеральной паузы (ремарка *lunga*) в темпе *lento espressivo* солирующее меццо исполняет четвертую поэтическую строку, полную глубокого драматизма («Și sorii care-și plâng părinții»). Драматизм содержания всего четверостишия и его музыкальное решение явно требовали продолжения, поэтому напряжение выплескивается за пределы поэтического текста. В продолжение вступает хоровая женская группа, вокализ которой в секвентном изложении словно выражает скорбь всех женщин, не дождавшихся с войны своих сыновей, мужей, отцов, братьев. На особую выразительность данного фрагмента указывает обозначение темпа и одновременно характера — *Lento espressivo*.

Раздел **C** исполняет полный состав хора. Изменения в темпе, размере (4/4) и характере исполнения (*Più mosso. Energico*), смена ладотональности (*B-dur*) отражают содержание нового, третьего четверостишия, в котором присутствуют атрибуты марша-шествия: лозунг, знамя, ряды (шеренги). Триольные ритмические репетиции напоминают барабанную дробь, а у хора появляется пунктирная ритмическая формула марша. Использованные музыкальные средства: чеканная поступь хора на равномерном нисходящем движении басовых инструментов оркестра, расходящиеся от унисона в плотное четырехголосие голоса (фанфары), рубленные двухтактные фразы, волевой восходящий квартовый затакт, бемольная тональность, движение по звукам аккордов, терцовые дублировки вначале женских, а затем антифонно отвечающих мужских голосов — словно воспроизводит звучание марша в исполнении духового оркестра. Динамическое нарастание (*animando e cresc.*) выливается в кульминацию, полную эмоционального накала (*ff*) на словах «Cu lozinca: ”Nu vrem război!». Несмотря на глубокий контраст между данным четверостишием и окончанием предыдущего (ариозо), разделяемыми к тому же паузой, в тематическом отношении они оказываются сходными благодаря восходящему затакту с опорой преимущественно на кварту.

Заметим, что в данном разделе преобладает бемольная сфера тональностей.

Словно затишье после бури, и вновь после генеральной паузы на фермате, начинается следующее, четвертое четверостишие (**D**), музыкальное решение которого представляет собой своеобразный вариант первого. Этот раздел обладает признаками синтетической репризы в тональном отношении, так как начальная тема проходит сначала в тональности *G-dur*, а затем в *B-dur*, объединяя диэзную и бемольную сферы тональностей.

Возвращение к исходному характеру звучания, отмеченное сменой ладотональности на *G-dur*, а также переменной темпа и характера исполнения — *Moderato molto sostenuto (cantabile)*, связано с содержанием поэтического текста, выражающего уверенность победителей. Поэтому фактурное решение оркестровой ткани здесь отличается большей плотностью, звучание требует *f*, несмотря на ремарку *cantabile*. Хоровое звучание отличается большим разнообразием. Исполнение начальной темы предоставлено мужской партии, женские голоса, в свою очередь, расппевают вокализ, создавая, скорее, эмоциональный фон. Вторая пара поэтических строк продолжительностью 9 тактов «*Glasul nostru al lumii glas, / Spune dâră războiului: veto!*» звучит в темповом ускорении (*poco mosso*) в исполнении солистов *mezzo* и *tenori*.

Повторение начального четверостишия оказывается кодой-апофеозом: весь хор исполняет финальные фразы торжественного характера: *Pe al nostru pământ măreț, fericirea își plimbă pașii. / Noi nu vrem război! / (A₁)*, звучащие на *fff*. В последней фразе, звучащей после финальной каденции, композитор применяет штрих *marcato* как знак подчеркивания каждого слога последней и, судя по данной маркировке и динамике, самой значительной для кантаты реплики — *Pace vrem!*

Суммируя наши наблюдения, подчеркнем, что в своем музыкальном решении поэтического текста А. Стырча явно отталкивался от куплетно-строфической формы, которую диктовала структура стиха. При этом внутреннее строение строф оказывается, как правило, двухчастным. В то же время усиление контрастности между строфами благодаря различному тембровому, темповому, ладотональному и жанровому облику, а также усложнение их внутреннего строения путем фактурного разнообразия приводит к формированию смешанной вокальной формы. Тяготение к обособлению строф можно трактовать как качество сквозной формы, но наделение композиции *Кантаты мира* чертами репризности благодаря имеющемуся варьированному повторению текста первого четверостишия в конце сочинения переводит его в разряд смешанных трехчастных строфических форм с кодой. Об этом свидетельствует укрупнение каждой из трех частей смешанной формы: первая часть складывается из двух строф (первая строфа повторена дважды), средняя часть сама по себе оказывается трехчастной, а варьированная реприза продолжена кодой, что по масштабам уравнивает первую часть трехчастной композиции.

В то же время, тематизм кантаты *Кантаты мира* А. Стырчи и ее композиционное решение в целом позволяют сделать вывод о типологических качествах данного сочинения. Ориентируясь на исследования в области кантатно-ораториальных жанров советской эпохи, проведенные современным российским композитором-музыковедом И. Воробьевым, кантата А. Стырчи может быть отнесена к категории сочинений, именуемых их авторами кантатами, в то время как подобные работы должны быть обозначены таким жанровым определением как хоровая песня или песня-кантата [6, с. 26].

В завершении отметим, что в XXI веке вокально-хоровые и вокально-симфонические сочинения патриотического содержания в духе советской эпохи уже далеко не актуальны и не востребованы слушательской аудиторией, что естественно исключает рождение подобных работ в творчестве современных композиторов. Однако музыкальный материал *Кантаты мира*, за исключением некоторых фрагментов, вполне привлекателен с

точки зрения музыкально-выразительных средств и предполагаемого ими эмоционального отклика, и на этом основании сочинение, имеющее несомненное историческое значение, могло бы пополнить репертуар нынешних хоровых коллективов Республики Молдова.

**Структура Кантаты мира (Cantata păcii) А. Стырчи
на стихи К. Кондри для солистов, хора и оркестра (1961)**

Таблица 1

части	вступл.	А		В			А ₁	Кода-апофеоз
текст	-	А	А (повтор)	В		С	Д	А ₁
тематизм	(a)	a	a	b	c	c ₁	a ₁	a ₂
тт.	1–10	11–27	28–47	48–54	55–70	71–87	87–105	105–120
темп/характер	<i>Andante maestoso</i>	<i>Moderato molto sostenuto – Un poco piu mosso</i>	<i>Moderato molto sostenuto – Un poco piu mosso</i>	<i>Risoluto</i>	<i>Lento espressivo – rallent.</i>	<i>Piu mosso. Energico</i>	<i>Moderato molto sostenuto – Poco mosso</i>	<i>Moderato molto sostenuto e cantabile</i>
исполн. состав	оркестр	Alto	Alti	Baritoni, Bassi	Mezzo solo/ Soprani, Alti	SATB coro	SATB coro – Mezzo/ Tenori	SATB coro
жанры	песня	песня	песня	речитатив	ариозо	марш	песня	песня-гимн
размер	2/4			3/4–2/4	3/4–2/4	4/4	2/4	
тональный план	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>c-moll</i>	<i>f-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>B-dur</i>
динамика	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf-f</i>	<i>p-pp</i>	<i>mf-f-ff</i>	<i>f</i>	<i>f-fff</i>

Библиографические ссылки

1. Compozitori și muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliogr. Alcăt. G. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.
2. BALABAN, L. *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*: catalog. Chișinău: VALINEX, 2014. ISMN 979-0-3480-0205-7.
3. STÎRCEA, A. Cantata Păcii: „Pe-al nostru pământ măreț”: pentru cor cu pian. Vers. de C. Condrea. In: *Muzica corală moldovenească*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972, pp. 3–13.
4. СТЫРЧА, А. „Cantata păcii”. Сл. К. Кондри; исп. хоровая капелла «Дойна», солистка В. Юдина и орк. Молд. гос. филармонии, дир. Т. Гуртовой. Запись от 28.04.77 г. Лента. Ск. 19.. Г483ф. Инв. № 90. Лента / Г.2168.
5. АБРАМОВА, Э. Хоровые произведения. В: *А. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Сост. Е.В. Вдовина. Кишинев: Literatura artistică, 1979, с. 95–105.
6. ВОРОБЬЕВ, И. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля»: автореф. дис. док. иск. Ростов-на-Дону, 2013.

IPOSTAZE ALE TRATĂRII POLIFONICE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA

HYPOSTASES OF THE POLYPHONIC TREATMENTS
IN GHEORGHE NEAGA'S INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC

NATALIA CHICIUC,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

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

Gheorghe Neaga's instrumental chamber music constitutes a rich repertoire with representative works for native academic music. The more so, since from the perspective of composition art, the author tended to the excellence of each element of musical expressiveness. As evidence of this can be considered his instrumental chamber works, including sonatas, suites for various instrumental configurations and instrumental ensembles, and not least, the infinite string of instrumental miniatures. Returning to the musical expressiveness, it is necessary to emphasize the fact that in Gheorghe Neaga's instrumental chamber music is evident, in a different measure for each work, a polyphonic treatment which can be considered typical of the author. That is why the present article aims to present some principles and techniques used by the composer in his own manner in some of his creations offered as examples.

Keywords: polyphonic principles and techniques, polyphonic treatment, instrumental chamber music

Printre mijloacele de expresivitate muzicală pe care Gheorghe Neaga le valorifică în diferită măsură în opusurile sale instrumentale de cameră se evidențiază **tratarea polifonică** a discursului muzical. Aceasta este prezentă, mai mult sau mai puțin, în fiecare lucrare a compozitorului, fie că este vorba despre miniaturi, sonate, triouri, cvartete ori despre suite. Astfel, polifonistul Gheorghe Neaga accesează un câmp larg de exprimare a tendințelor sale de articulare polifonică cu ajutorul unei scriituri elevate pe mai multe voci, ceea ce reprezintă o particularitate intrigantă a lucrărilor, găsită în cadrul unor forme proprii, în mare parte, muzicii omofono-armonice.

Mai mult, autorul nu se axează în exclusivitate pe tratarea polifonică a conținuturilor muzicale, ci îmbină principiile acesteia cu alte mijloace de expresivitate ale limbajului muzical cult, dar mai ales cu expunerea unor elemente de inspirație folclorică. Or, „secolul XX se caracterizează prin ritmul cosmic al transformărilor dialectice. Se succed în orizontul artistic muzical fenomene care copleșesc prin nouitatea lor. Se perindă și se discută, cu o viteză cu totul neobișnuită, curente și orientări noi; se angajează căutări și experiențe care reflectă cu pasiune și însetată curiozitate „ineditul”, ceva ce „nu a fost încă rostit”, cuvântul „neformulat” până în prezent. Se prospectează orizonturi noi; se construiesc sisteme, suport pentru căile încă nedefrișate ale muzicii; se clădesc eșafodaje teoretice, sprijin pentru ascensiunea vertiginoasă a unor concepții noi; se elaborează sisteme filosofice pe care se reazemă parametrii cuceririlor de ultima zi” [1, p. 10].

În rezultat, conjugarea tuturor substraturilor amintite mai sus, fiecare dintre ele mai mult sau mai puțin dominante, poartă procesul modelării materialului muzical prin diverse tehnici compoziționale, în încercarea ambiguă de a păstra modelele compoziționale tradiționale sub ancora unui suflu relativ inovator. Or, „situația actuală a muzicii academice este apreciată ca una benefică pentru posibilitatea de a manevra în căutarea mijloacelor de expresie adecvate concepției artistice pe care i-o oferă creatorul. Pe de altă parte, sporesc exigențele privind capacitatea precum și nivelul de stăpânire a întregului arsenal de procedee tehnice. Acesta este unul dintre motivele pentru care genurile de muzică camerală devin pentru compozitorii contemporani un adevărat laborator de creație în care se șlefuiesc mijloace de expresie” [2, p. 17].

Așadar, revenind la opusurile instrumentale de cameră semnate de Gheorghe Neaga ale căror conținuturi suportă tratări savante prin intermediul unui șir de principii polifonice, se pot găsi cu certitudine exemple elocvente în cazul fiecărui gen aparte:

- Miniaturi — *Oleandra* și *Hora spiccato* pentru vioară și pian; *Fuga*, *Toccata*, *12 invenții la 2 voci*, *Dans lent* și *Studiu de concert* pentru pian etc;

- Cicluri de miniaturi — *Melodie*, *Joc*, *Duet*, *Canon* și *Tocatină* și *Continuum*, *Imitația*, *Inversia*, *Vals*, *Aria*, *Dans*, ambele pentru pian; *3 duete*, *Cântec de leagăn*, *Gavotă*, *Humorescă* și *Recitativ și Burlescă*, ambele pentru vioară și pian ș.a.;

- Sonate — *Sonatele nr.1* și *nr.2* pentru vioară și pian și *Sonata* pentru pian;

- Triouri — *Trio* pentru vioară, violoncel și pian și *Trio* pentru vioară, clarinet și pian;

- Cvartete — *Cvartetul nr.1* pentru instrumente cu coarde, *Cvartet pentru flaut, vioară, violoncel și pian în 4 părți*;

- Suite — *Suită* pentru pian, *Suită* pentru vioară și pian, *Suită* pentru cvartet de coarde, *Suită* pentru orchestră de coarde, *Suită concertantă* pentru violoncel și pian, *Suită* pentru orchestră de cameră.

Autorul impresionează în toate lucrările enumerate mai sus prin evoluția neconținută a componisticii sale, care a relevat în mod constant fațete înnoitoare de gândire în baza dezvoltării unor concepte contrapunctice tradiționale. În toate părțile, compartimentele și secțiunile structurilor arhitectonice ale creațiilor date autorul utilizează în diferită măsură, fie într-o abordare individuală, fie într-una combinată, o serie de principii polifonice, ale căror tipare au fost moștenite încă începând din perioada renescentistă.

Scriitura imitativă dobândește, fără îndoială, un loc central în paleta mijloacelor tehnice cu care operează compozitorul, fiind prezentă oarecum în aproape toate creațiile instrumentale de cameră ale acestuia. „Neaparținând nicidecum unei singure epoci și în consecință nefiind expusă uzurii în timp în măsura elementelor de stil sau a mesajului pe care-l vehiculează, tehnica imitativă — în continuă îmbogățire a resurselor sale — se include în sfera permanențelor gândirii și mijloacelor polifonice” [3, p. 38].

Din capitolul imitațiilor Gheorghe Neaga alege cel mai frecvent îmbinările de tip simplu-complex. Așadar, acel comentariu imitativ din jurul unei idei centrale este realizat în preponderență cu fragmente tematice, prima expunere fiind de obicei simplă, urmată de un lanț de variante imitative. Printre procedeele abordate în acest sens se regăsesc **imitația în mișcare directă** (în cvartă, în cvintă sau în octavă și la diferite distanțe în timp), **în mișcare inversă**, **în mișcare îmbinată directă-inversă**, **în lărgire**, **în inversare**, **în recurență** și **în inversarea recurenței**, **imitația fugată** etc.

În careva lucrări neaghiene se observă încercări în domeniul *stretto*-urilor și a *quasi-stretto*-urilor (în miniatura pentru pian *Dans lent*; în primul refren al finalului din *Sonata nr.2*; în partea a III-a a *Cvartetului nr.1* pentru instrumente cu coarde; în *Scherzo*-ul din *Suita* pentru cvartet de coarde etc.) sau în cel al *canonului* (în piesa *Canon* din ciclul de miniaturi pentru pian *Melodie, Joc, Duet, Canon* și *Tocatină*; în *Scherzino* și în partea finală din *Sonata nr.1*; în partea a II-a și în cea finală din *Sonata nr.2*; în părțile a III-a și a IV-a din *Cvartetul nr.1* pentru instrumente cu coarde; în *Suita* pentru orchestră de coarde etc.).

Contrapunctarea mobil-verticală a unor teme și elemente tematice — tehnică ce îmbină scriitura contrapunctată cu imitația, a cărei inversiune nu este altceva decât o dublă sau triplă imitație concomitentă — se reliefează prin suprapunerile melodice, ritmice și prin dezvoltare simultană. În acest sens, autorul utilizează contrapunctul dublu și chiar triplu, iar în rezultat oferă o mulțime de îmbinări derivate pe lângă cea inițială, ilustrând astfel o corelare între expunerile primare și cele ulterioare, respectiv o evoluție între acestea. În plus, opoziția direcției ascendentă/descendentă între mâna stângă și cea dreaptă în partida pianului sau între instrumente în cazul ansamblurilor, este un procedeu evident în aproape toate creațiile de mai sus.

Alte principii de tratare polifonică abordate de către Gheorghe Neaga sunt cel al **contrapunctului contrastant** (în fiecare piesă din ciclul de miniaturi pentru pian *Melodie, Joc, Duet, Canon* și *Tocatină*; în *Temă cu variațiuni* din *Suita* pentru pian; în I-a parte din *Trio* pentru vioară, clarinet și pian etc.), al **polifoniei straturilor** (în miniaturile pentru vioară și pian *Oleandra* și *Hora spiccato*; în fiecare piesă din ciclul de miniaturi pentru pian *Melodie, Joc, Duet, Canon* și *Tocatină*; în I-a parte din *Trio* pentru vioară, clarinet și pian etc.), al **micropolifoniei** (în partea finală a *Sonatei nr.2*), dar și cel al **izoritmiei** (în miniatura pentru pian *Studiu de concert*).

Tot din preferințele sale pentru articularea polifonică a conținuturilor muzicale, compozitorul face uz, printr-o abordare contemporană, de careva tehnici și principii ale unor **forme preclasice**, precum *ricercarul* (principiul contrapunctării libere; în *Sonata* pianistică), *fugato* (țesătura fugată — expunerea liniei melodice de către un instrument și reluarea acesteia de către altul, conform relației *Proposta — Risposta*, urmată de o dezvoltare după legitățile contrapunctului, printre mijloacele de tratare tematică aflându-se și *inversarea* sau *recurența*: în părțile I-a, a III-a și a IV-a ale *Cvartetului nr.1* pentru instrumente cu coarde; în partea a III-a din *Suita concertantă* pentru violoncel și pian; în *Piesă* din *Suita* pentru orchestră de coarde; în I-a parte din *Trio* pentru vioară, clarinet și pian; în *Fughetta* din *Cvartet pentru flaut, vioară, violoncel și pian în 4 părți* etc.), *canonul* și *imitația* (găsite în aproape toate piesele din ciclurile de miniaturi pentru pian *Melodie, Joc, Duet, Canon* și *Tocatină* și *Continuum, Imitația, Inversia, Vals, Aria, Dans*; în toate trei *Sonatele*; în partea a III-a *Cvartetului nr.1* pentru instrumente cu coarde; în *Suita concertantă* pentru violoncel și pian; în *Piesă* din *Suita* pentru orchestră de coarde; în I-a parte din *Trio* pentru vioară, clarinet și pian etc.), *toccata* (în partea a II-a a *Sonatei nr.2* și în aproape toate opusurile sau părțile acestora în caracter dansant).

Creațiile neaghiene vizate în cadrul investigației de față sunt compuse într-un stil autentic, cu teme care, deși inspirate în diferită măsură din folclor, au totuși o puternică amprentă personală, relevantă anume prin tinderea permanentă către o expunere mai mult sau mai puțin contrapunctică. Or, compozitorul lasă în urmă tratarea acordic-verticală a melodiilor, caracteristică omofoniei armonice clasice și romantice, și prezintă o evoluție semnificativă în dezvoltarea muzicală în baza unor genuri, forme sau principii polifonice chiar din primele sale opusuri instrumentale de cameră. Astfel, toate acestea contribuie la procesul de organizare și chiar reorganizare a spațiului sonor

prin care Gheorghe Neaga urmărește efectul atribuirii unei noi dimensiuni muzicale, întrucât elementele sonore nu constituie muzică decât prin efectul organizării lor, iar această organizare presupune o acțiune conștientă a omului [4].

În concluzie, concepțiile artistice și componistice ale compozitorului, expresivitatea conținutului ideatic și individualitatea mijloacelor folosite în fiecare creație — toate laolaltă intensificate printr-o veridică, personală și, totodată, explicită tratare polifonică a materialului muzical — conduc către obținerea unei specificități stilistice autentice prin intermediul căreia Gheorghe Neaga reprezintă o pagină remarcabilă în patrimoniul muzical autohton.

Referințe bibliografice

1. TODUȚĂ, S. *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*. Vol 1. București: Editura Muzicală, 1978.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 978-9975-60-047-7.
3. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec.XX. In: *Tradiții și inovații în muzica sec. XX*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 38–39. ISBN 9975-9533-0-1.
4. STRAVINSKI, I. *Poetica muzicală*. București: Editura Muzicală, 1967.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

CREAȚIA VOCALĂ DE CAMERĂ A SNEJANEI PÎSLARI:
CARACTERISTICA GENERALĂ, TRĂSĂTURILE DE GEN ȘI STIL

CHAMBER VOCAL CREATIONS BY SNEJANA PÎSLARI:
GENERAL CHARACTERISTICS, GENRE AND STYLE FEATURES

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье представлена общая характеристика камерно-вокальных произведений Снежаны Пысларь, предлагается детальный анализ романсов, написанных композитором на слова М. Эминеску и Н. Лабиша. Отдельно рассматриваются жанровые и стилистические особенности сочинений, выявляется своеобразие музыкального языка. Другим важным аспектом публикации является трактовка особенностей индивидуального композиторского стиля С. Пысларь: использование отдельных элементов национального фольклора (характерная интонация, ритмика, тембровая краска) в сочетании с новыми, экспериментальными средствами музыкальной выразительности.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, романс, поэтический текст, жанр, стиль, форма, мотив, фраза

În articol se propune o caracterizare generală a creațiilor vocale de cameră semnate de Snejana Pîslari. Cercetarea de față reprezintă o analiză detaliată a romanțelor, scrise de compozitoare pe versurile poezilor M. Eminescu și N. Labiș. Autoarea scoate în evidență particularitățile stilistice și de gen ale creațiilor vocale de cameră examinate, originalitatea limbajului muzical. Un alt punct de reper al cercetării îl reprezintă stilul individual componistic al S. Pîslari, remarcat printr-o îmbinare reușită a ideilor novatorii și experimentale cu elementele folclorice, precum și prin utilizarea noilor mijloace de expresivitate muzicală.

Cuvinte-cheie: muzica vocală de cameră, text poetic, romanță, gen, stil, formă, motiv, frază

The author suggests a general characterization of the chamber vocal creations by Snejana Pîslari. The present work represents a detailed analysis of the romances, written by the composer on lyrics by M. Eminescu and N. Labiș. The author reveals the genre and style features of the chamber vocal works composed by S. Pîslari and the eccentricity of the musical language. Another landmark of the present work is S. Pîslari's individual composition style which is distinguishable by the use of experimental ideas with elements of folklore, as well as by the use of new means of musical expressivity.

Keywords: chamber and vocal music, romance, poetic text, genre, style, form, motive, phrase

Снежана Пысларь (род. 1972) относится к числу тех композиторов, кто пробует силы в разных жанрах творчества. Так, еще в студенческие годы, во время обучения в Академии музыки им. Г. Музическу по классу композиции профессора П. Ривилиса¹, она проявляла интерес как к сфере инструментальной выразительности, так и к области, связанной с человеческим голосом. Одним из первых замыслов С. Пысларь стала моноопера *Игра линий* на либретто И. Матвиенко (1991). Вслед за этим появилась пьеса *Элегия* для кларнета (или сопрано-саксофона) и фортепиано (1993), сочинения для фортепиано *Три музыкальных портрета* (1992), *Вариации* и *Кантилены (Les Cantilènes)* (1993), а также камерная опера *Ирис* (текст И. Матвиенко) по мотивам одноименного рассказа Г. Гессе (1994)². Следующими стали камерно-вокальные произведения: *Старопровансальские баллады* для женского голоса и скрипки на стихи провансальского трубадура Гаусельма Файдита (1995) и два сочинения на стихи М. Эминеску — романс *Года проходят, я старею... (De-or trece anii)* (1997)³ [2] и *Glossa* для смешанного хора *a cappella* (1998). Дипломной работой композитора стала *Концертная музыка (Musica concertata)* для симфонического оркестра (1996), постуниверситетское образование С. Пысларь завершила *Квартетом* для двух скрипок, альты и виолончели (1999).

С тех пор в творчестве композитора четко определился стойкий интерес к камерным музыкальным жанрам, как инструментальным, так и вокальным. Линия камерно-инструментальных опусов была продолжена созданием цикла фортепианных миниатюр *Три молдавские народные песни (Trei cântece populare moldovenești)* (2000) и целой серией произведений с участием духовых инструментов⁴. Это одночастная композиция *Заклинание (Incantation)* в 2002 г., для альт-саксофона и фортепиано⁵, программное сочинение *Флейта Марсия (Marsyas Flute)* для флейты соло (2003), пьеса *Святая (Sainte)* для двух флейт (2004), трехчастный цикл *Празднества Молдовы (Serbările Moldovei)* для четырех саксофонов (2005) и произведение *Охотничья (Vânătoarească)* для фагота и фортепиано

¹ С. Пысларь получила среднее специальное музыкальное образование в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги, который закончила в 1991 году по специальности *Теория музыки*. В период 1991–1996 гг. она училась в Академии музыки Республики Молдова, после чего совершенствовала профессиональное мастерство в магистратуре и докторате этого же учебного заведения. В настоящее время С. Пысларь преподает музыкально-теоретические дисциплины в Образцовом центре в области художественного образования имени Штефана Няги Республики Молдова, а также композицию, чтение партитур, историю оркестровых стилей в АМГИИ.

² К сожалению, ноты оперы утеряны (сгорели). Осталось лишь несколько набросков и черновики либретто.

³ Сочинение издано. Вошло в сборник романсов *Ah, cerut-am de la zodiac: Romane pe versurile lui Mihai Eminescu* [1].

⁴ Можно предположить, что интерес к духовым инструментам в творчестве С. Пысларь вызван ее творческим и жизненным союзом с мультиинструменталистом Вадимом Остроуховым, ставшим первым исполнителем вышеперечисленных сочинений.

⁵ Данное произведение С. Пысларь вскоре представила в другом тембровом варианте: для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано.

(2005)⁶. Примечательно, что для квартета саксофонов С. Пысларь впоследствии создала еще несколько сочинений фольклорной ориентации: *Pe-un picior de plai* (2006) и *Călușarii* (2011). В области камерно-вокальной и хоровой музыки С. Пысларь также создает несколько сочинений. В 2001 г. пишет моносцену *Бледный ангел (Îngere palid)* для женского голоса и темпл-блоков⁷ на стихи М. Эминеску, в 1996 г. — сочинение на слова Н. Лабиша *Танец (Dans)*⁸, в 2006 — *Гайдуцкую дойну (Doina haiducului)* для мужского хора, а в 2007 г. — *Колядки (Colinde)* для смешанного хорового состава *a cappella*. В настоящей статье речь пойдет о двух камерно-вокальных опусах С. Пысларь — романсах *Года проходят, я старею... (De-or trece anii)* на слова М. Эминеску и *Танец (Dans)* на стихи Н. Лабиша⁹, ставится задача на примерах этих романсов охарактеризовать особенности камерно-вокального творчества С. Пысларь. Вокальный цикл *Старопровансальские баллады* здесь не рассматривается, поскольку его анализу посвящена отдельная статья автора этих строк.

Романс *Года проходят, я старею...* для женского голоса и фортепиано, написанный в 1997 г., воплощает в себе идею любви к Женщине, которая полностью охватила и помыслы, и действия, и даже память лирического героя. В данном сочинении композитор оставляет текст М. Эминеску неизменным. Четыре поэтические строфы складываются в простую трехчастную форму (*a – a1 – a*) с сокращенной репризой. Произведение начинается развернутым фортепианным вступлением, в котором воспроизводятся и наигрыши цимбал, и дойнообразные звуки пастушеского флуера. Сама С. Пысларь указывает на исполнение в темпе *rubato, quasi una improvizatia*, меняет несколько раз размер с 4/4 на 3/4, что предполагает ритмическую свободу и создает атмосферу спокойного повествования. Уже во вступлении проявляется такая особенность стиля композитора, как использование отдельных элементов национального фольклора, когда из молдавского народного творчества заимствуется либо характерная интонация, либо ритмика, либо тембровая краска. В данном случае речь идет о том, что С. Пысларь опирается на стилистику и лексику румынского городского романса.¹⁰

Основная тональность произведения *c-moll*, темп *Andante*, размер 3/4. Развитие вокальной мелодии осуществляется путем вариантно-вариационного преобразования первой фразы, которая является ядром сочинения. С самого начала определяется ясная структура романса: первые две строфы поэтического текста объединяются в период, состоящий из двух предложений; им отвечает аналогичный второй, основанный на словах двух последующих строф. Примечательно, что каждому слогу текста соответствует один

⁶Примечательной особенностью творческого метода С. Пысларь является неоднократное возвращение к ранее написанным опусам и создание на их основе новых редакций либо транскрипций. Так, о двух вариантах сочинения *Incantation* речь уже шла. *Vânătoarească* также, помимо начального варианта, имеет более позднюю транскрипцию для квартета саксофонов (2011). *Три музыкальных портрета* и *Кантилены* для фортепиано также подверглись редактированию в 2012 г.

⁷Тэмпл-блок (корейские колокола, тэмпле-блок) — ударный музыкальный идиофонический инструмент, используемый как атрибут буддийского культа в ритуалах Китая, Японии, Кореи. На нем играют различными палочками или молоточками, обычно используют набор из 4–5 инструментов, подобранных по звуку и укрепленных на ободе барабана или другом держателе. Звук цокающий и глубокий.

⁸В 2015 году С. Пысларь сделала переложение данного сочинения для голоса, фортепиано и струнного оркестра.

⁹Список сочинений Снежаны Пысларь можно найти в справочнике И. Чобану-Сухомлин [2].

¹⁰Такие же приемы присутствуют в упоминавшихся ранее произведениях С. Пысларь — *Doina haiducului*, *Serbările Moldovei* и *Pe-un picior de plai* и т.д.

музыкальный звук (силлабический тип строения вокальной мелодии); одной строке стиха — музыкальная фраза. Эти особенности формообразования в анализируемом сочинении С. Пысларь дают основание для вывода об опоре композитора на нормативные структурные принципы жанра городского романса.

Говоря о внутреннем строении сочинения и опираясь на рассмотрение вокальной партии, обозначим ее конструкцию буквенной формулой, в которой первая музыкальная фраза будет определена литерой *a*. Тогда дальнейшая схема будет выглядеть следующим образом: $a - a^1 - a^{1_1} - a^{1_2}$ образуют первое предложение начального периода, а повторение данной структуры — соответственно, второе. Следующий период музыкальной формы, начинающийся с третьей строфы текста, звучит в параллельном *Es-dur* и продолжает развитие первоначального ядра ($b_a - b_{a^1} - b_{a^2} - b_{a^3}$). Одновременно он является и кульминацией всего произведения, которую подхватывает фортепианная интерлюдия. В ней продолжают звучать интонации вокальной партии, постепенно происходит спад напряжения. Далее в партии голоса звучит мелодия первой строфы ($a - a^1 - a^{1_1} - a^{1_2}$). В соответствии с законами куплетной трехчастности, музыка здесь не меняется, видоизменяются только слова. Это говорит о том, что именно в четвертой строфе наступила реприза формы. Фортепианная партия в конце романса в точности повторяет вступление, тем самым создавая своеобразную арку: вступление — кода, придает цельность романсу.

Основную смысловую нагрузку в романсе *Года проходят, я старею...* несет на себе партия вокала. Роялю отводится роль сопровождения, гармонической и ритмической поддержки. В правой руке фортепианной партии полностью дублируется линия голоса: либо параллельными терциями, либо аккордами. В партии левой руки располагаются гармонические фигурации, которые ритмически поддерживают опорные точки мелодии. Лишь в интерлюдии фортепианное изложение более развернуто, появляется движение октавами, уплотняются фигурации. Это связано с тем, что партия рояля словно дополняет то, что не высказано в мелодии голоса. Перед самой кодой автор повторяет на *ritenuto* отдельные слова из последней строки *E-un "nu știu ce" și "nu știu"*, дублируя мелодию голоса в верхнем регистре инструмента. По свидетельству С. Пысларь, последний такт, сопровождаемый словами *E-un nu știu ce și nu știu...*, обрывается на выражении *nu știu* как вопрос, недоумение, оторопь...

В 1996 г. композитор пишет романс на слова Н. Лабиша *Танец*. В стихах выражена тоска и чувство романтического одиночества, безнадежность и обреченность, уход во внутренний мир (или даже уход от всех в никуда). Стихотворение содержит шесть четверостиший. В романсе композитор меняет немного текст, пропуская третью строфу, но это ни в коем случае не отражается на передаче его главных идей. Произведение начинается кратким фортепианным вступлением в тональности *g-moll*, в темпе *Moderato*. Первоначальные такты напоминают *Лакримозу* из *Реквиема* Моцарта. Возникает атмосфера светлой грусти, так как фортепианная фактура ясна и прозрачна, мелодические интонации, поддержанные простыми аккордами, звучат как тихие вздохи.

Вокальная мелодия первой строки основана на двух идентичных мотивах, которые суммируются в единую протяженную фразу во второй строке. То же самое происходит в последующих третьей и четвертой строках. Первая строфа представляет собой период из двух предложений ($a - a^1 - b_a - b_{a^1}$). Фортепианное сопровождение строится как последование гармонических фигураций и аккордов, смена которых приходится на

основные доли размера 4/4. Важно отметить, что построение $\underline{ba} - \underline{ba}^1$ дается в повторении, тем самым утверждая вокальную мелодию романса. При этом следующая строфа формы представляет собой мелодекламацию на фоне очень развитого инструментального сопровождения. Даже при сохранении темпа, движение шестнадцатыми в высоком регистре на фоне непрерывных гармонических фигураций восьмыми в партии левой руки создает ощущение возрастания напряжения. Этому же способствует и прием мелодекламации вокалиста со словами: *Sângeră vioara neagră-ntr-o oglinzi / Gândurile-s moarte. Vrurile-s supuse. / Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi / Brațele de aer ale clipei duse.* Возникает ощущение, что на слушателя внезапно обрушивается лавина сильных чувств, заставляющая вздрогнуть от той внутренней боли, которая передана всеми средствами музыкальной выразительности. Следует также отметить, что данная строфа также исполняется два раза, и главную нагрузку на себя берет именно инструментальная партия, которая, благодаря охвату большого диапазона и учащенному ритмическому пульсу, звучит как оркестр. Далее у вокалиста наступает пауза, а фортепиано еще «бушует», передавая то чувство смятения, которое переживает лирический герой. Постепенно инструментальная фактура становится прозрачнее. В конце этой маленькой интерлюдии мелодия, в одноголосном изложении, из низкого регистра поднимается вверх и «растворяется».

После генеральной паузы наступает следующий раздел романса. Он разительно отличается от предыдущего. Неизменным остается только принцип формообразования: фразы выстраиваются путем суммирования мотивов. Ритмический рисунок мелодии тождественен первой строфе, однако в партии фортепиано происходят изменения. По метроритму она имитирует танго (что напрямую подчеркивает связь с названием романса), в то же самое время, мелодически она становится лаконична и строга: на *non legato* возникают созвучия, по своему пульсу эквивалентные вокальной мелодии. В дальнейшем внимание слушателя вновь привлечено к выразительной мелодекламации, которая сопровождается такой же развитой фортепианной фактурой, что появлялась ранее. В пятой строфе текста, идентичной начальной (разница заключается лишь в том, что здесь нет словесных повторов) речь идет о том, что лирический герой, словно пройдя через бурю чувств, боль и разочарование, казалось, смирился с судьбой, и единственным его желанием теперь стало исчезнуть, растворившись в тайнах осенней природы. Романс заканчивается небольшой фортепианной кодой. Она звучит так же, как и вступление, однако, прошедшая только что буря эмоций находит свое отражение в последних тактах музыки, где возникают отголоски лаконичной третьей строфы.

Подводя итоги, суммируем основное. В творчестве Снежаны Пысларь камерно-вокальные жанры занимают важное место. Они представлены как отдельными романсами, так и камерно-вокальным циклом. К выбору текста композитор подходит очень избирательно, останавливаясь, с одной стороны, на популярной, знакомой поэзии (М. Эминеску), с другой стороны, отыскивая неизвестные, оригинальные тексты. В музыкальном решении камерно-вокальных опусов композитор зачастую черпает вдохновение в национальных традициях (городской романс, творчество лэутаров), вместе с тем смело экспериментирует с новыми выразительными средствами (в частности, этот метод работы находит свое выражение в мелодике цикла *Баллат*, передающей речевые особенности старопровансальского диалекта, а также в его необычном тембровом решении). Примечательно еще одно свойство творческого метода композитора: С. Пысларь

почти всегда возвращается к своим опусам, внося определенные коррективы: делая их переложения и меняя исполнительский состав. Все это создает новую форму ранее написанным произведениям, свидетельствует о творческом стремлении к самосовершенствованию и является залогом дальнейших художественных поисков.

Библиографические ссылки

1. PÎSLARI, S. De-or trece anii. In: *Ah, cerut-am de la zodii: Romanțe pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău: Princeps, 2001, pp. 198–204. ISBN 9975-9660-0-4.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-600477.

ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И ФАКТУРЫ В ФАНТАЗИИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО БРЬУЛ М. АМИХАЛАКИОАЕ ВЛАДА БУРЛИ

TRĂSĂTURILE MATERIALULUI TEMATIC ȘI ALE FACTURII ÎN FANTEZIA PENTRU
DOUĂ PIANE BRĂUL LUI M. AMIHALACHIOAIE DE VLAD BURLEA

SPECIFIC FEATURES OF THE THEMATIC MATERIAL AND TEXTURE
IN THE FANTASY FOR TWO PIANOS BRYUL LUI AMIHALACHIOAIE
(AMIHALACHIOAIE'S GIRDLE) BY VLAD BURLEA

МАРИНА МАМАЛЫГА,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется фантазия для двух фортепиано «Брыул М. Амихалакиоае» В. Бурли как пример двухрояльного сочинения. Произведение рассматривается с позиции жанровой специфики, определяемой синтезом фантазии и монументализированной миниатюры. Выявляется взаимодействие вариационности и импровизационности характеризуется форма, прослеживаются интонационно-тематические процессы, раскрывается фактурная специфика фортепианного ансамбля, имитирующего звучание цимбал. Делается вывод о национальном стилевом элементе музыки, претворяющей черты молдавского народного танца брыул.

Ключевые слова: Влад Бурля, произведение для двух фортепиано, фантазия, миниатюра, фактура, вариационность, импровизационность, молдавский фольклор, брыул

În articolul se analizează fantezia pentru două pianе "Brăul lui M. Amihalachioaie" de Vlad Burlea ca un exemplu unic de acest gen în creația compozitorului. Piesa este studiată din punct de vedere al specificului genuistic al lucrării, care este determinat de sinteză genurilor de fantezie și miniatură monumentalizată; se identifică particularitățile specifice în interacțiunea principiilor variaționale și improvizatorice. Se analizează de asemenea forma și conținutul piesei, procesele intonațional-tematice și tratarea ansamblului de două pianе, care imită sunarea țambalului. Se ajunge la concluzia că fantezia lui V. Burlea se caracterizează prin modelarea convingătoare a elementelor dansului popular moldovenesc Brăul.

Cuvinte-cheie: Vlad Burlea, creație pentru două pianе, fantezie, miniatură, factura pianistică, variațiune, improvizație, folclor moldovenesc, Brăul

The article analyzes the fantasy "Bryul lui M. Amihalachioaie" (Amihalachioaie's Girdle) for two pianos composed by Vlad Burlea as the only example of this genre in his creative activity. This work is analyzed from the perspective of genre specificity, determined by the synthesis of the fantasy genre and the monumental miniature, revealing the interaction of variation and improvisation. The author comes to the conclusion that V. Burlea's creation is characterized by a truthful realization of the language elements of national music, and namely that of the Moldovan

dance. The article also considers the form and content of the present work, its intonation-thematic processes and the treatment of the two-piano ensemble that imitates the sound of the dulcimer.

Keywords: Vlad Burlea, work for two pianos, fantasy, miniature, variation, improvisation, Moldovan folklore, bryu (girdle), piano texture

Фантазия *Брыул М. Амихалакиоае* Влада Бурли является единственным примером двухрояльного произведения в творчестве композитора. Премьера данного сочинения состоялась 22.05.2012 на Телерадио-Молдова в рамках юбилейного концерта, посвященного 55-летию творческой деятельности В. Бурли. Фантазия была исполнена учениками И. Хатиповой — А. Пригало и Л. Чолпан. В их же интерпретации она прозвучала позже (18.06.2012) в Малом зале Национальной филармонии в рамках фестиваля *Дни новой музыки*. Пьеса в духе молдавского народного танца *брыул* представляет собой оригинальную аранжировку темы, заимствованной из творчества известного в Республике Молдова аккордеониста и дирижера Михаила Амихалакиоае.

Специфику данного произведения определяет ее жанровое своеобразие: на уровне целого можно говорить о монументализированной миниатюре для двух роялей, трактованной в фантазийном ключе, а в интонационно-тематических процессах на первый план выступает жанровость молдавского народного танца. Взаимодействием этих начал обусловлен выбор композитором средств музыкального языка и принципов развития тематизма. Доминирующим в определении жанровой сущности сочинения является фантазия, сочетающая в себе черты импровизационной свободы и вариационного преобразования материала. Поскольку импровизационность является одной из характерных особенностей молдавской инструментальной народной музыки вообще, то обращение автора к вышеназванному жанру вполне закономерно. Что же касается вариационности, то, как пишет музыковед Т. Музыка, «в произведениях молдавских композиторов — это одна из нитей, тесно связывающих профессиональное искусство республики с творчеством народа» [1, с. 28]. Взаимосвязь двух указанных логических принципов очевидна, на что справедливо указывает исследователь, утверждая, что импровизационность выступает «как одно из проявлений вариационности» [1, с. 28].

Название произведения — *Брыул (Пояс)* — свидетельствует об определенном типе молдавского танца, который Э. Флоря характеризует как *бэтуда-хора*. Она, в частности, говорит, что «... названным танцам свойственна высокоразвитая кинетическая лексика, насыщенная сложными комбинациями движений, среди которых наиболее характерны синкопированные удары ног о землю, прыжки, специфические «шаги с ударами»» [2, с. 49]. Далее фольклорист говорит о сложности данных танцев, требующих большой исполнительской техники, и об особенностях *стригэтурь (выкриков)*, сопровождающих танцевальное действие. Э. Флоря указывает также, что танец *брыул* «...своим названием обязан таким факторам, как, во-первых, положение рук исполнителей (они часто держатся за пояса партнеров — М. М.), и, во-вторых, общий рисунок танца — полукруг, линия, зигзагообразное построение, которые ассоциируются с развевающимся красным поясом, элементом национального костюма» [2, с. 49]. По утверждению Э. Флори, ритмическое строение танцев такого типа основано на синкопированных формулах. И в целом «...ритмическая организация мелодий этого типа отличается большой дробностью рисунка» [2, с. 50].

Действительно, синкопированные ритмические фигуры являются частым элементом музыкального языка произведения В. Бурли. Так, синкопы встречаются в аккомпанирующих аккордах партии первого рояля, в виде межтактовых синкопированных рисунков, в динамической акцентировке слабых долей тактов. В музыке имитируется также свойственное данному танцу характерное притопывание, что находит выражение в ритмических рисунках тематического материала. Поскольку молдавские народные танцы неразрывно связаны с сопровождающей их инструментальной музыкой и обычно исполняются в сопровождении оркестра (тарафа), состоящего из скрипок, цимбал, флуера и других инструментов, становится ясно, что в фантазии *Брыул М. Амихалакиоае* В. Бурли, фактура — это один из определяющих признаков народно-танцевального жанра, поскольку два рояля здесь искусно имитируют звучание цимбал.

Структура данной пьесы, как уже было сказано, представляет собой вариационную форму, состоящую из шести разделов: $a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4 + a_5$. Их интонационное строение приблизительно одинаково: движение мелодии мелкими длительностями пронизывает партию первого рояля, а аккомпанемент, проходящий в основном в низком регистре, — у второго. Есть незначительные моменты, где партии инструментов как бы «меняются местами» (тт.152–164 последнего раздела): непрерывно повторяющийся мотив шестнадцатыми и тридцатьвторыми появляется в партии второго рояля. Но здесь фигурационная фактура все же играет вспомогательную роль, поскольку тематические процессы ею не охвачены, а мелодическое развертывание основано на непрерывно повторяющемся элементе.

Вступительные четыре такта первого раздела формы (*a*) поручены партии второго рояля и являются подготовкой тональности, темпа, метра и ритмических фигур основной темы. При господстве ритмического начала здесь использованы активные повторяющиеся интонационные элементы с характерными для описанного выше танцевального жанра форшлагами. Далее инициатива быстро перехватывается партией первого рояля, в верхнем регистре которой возникает тематический элемент, базирующийся на непрерывном движении шестнадцатыми (тт.6–8). Эта его особенность — гипертрофированный повтор — впоследствии приобретает характер импровизационной свободы и интенсивно используется в последующих разделах вариационного цикла. Интонационная сторона данного тематического образования затрагивает лидийскую и миксолидийскую ладовые сферы. Возникающий далее восходящий ход восьмыми, который появляется сначала в партии второго рояля, а затем подхватывается и первым, образует следующий тематический фрагмент (тт.9–12). Он неоднократно будет «вклиниваться» в материал последующих разделов формы, контрастируя с более дробными элементами фактуры и дополняя их. Для большей «показательности» данного мотива оба инструмента звучат в унисон в разных октавных регистрах: его «подъем» характеризуется использованием диапазона большой, малой, первой и второй октав. В целом, структура раздела *a* основана на чередовании этих двух компонентов (имеется в виду движение шестнадцатыми длительностями и ходы восьмыми). Поскольку они возникают поочередно и звучат обособленно друг от друга, есть основания полагать, что это два основных тематических звена, роль которых в рамках данного раздела сводится к их «показу», как наиболее важных частиц, обуславливающих появление всех дальнейших элементов формы.

В последующем разделе *a1*, представляющем собой восьмитактовый период, развитие получает только один из вышеназванных компонентов — это движение шестнадцатыми в партии первого рояля, которое осуществляется на фоне «цимбальных» баса и аккомпанемента, звучащих у второго. Лишь в нескольких тактах линия первой партии подхватывается вторым роялем. Особенно подчеркнуто это звучит в каденционном построении, обозначенном репризным повтором (тт.33–40).

Раздел *a2* также представлен периодом, состоящим из восьми тактов. Здесь материал построен по тому же принципу, что и в *a1*: варьирование мелодии у первого рояля и ее характерная, танцевальная «поддержка» у второго. Но если в разделе *a1* первоначальный мотив, звуки которого *соль-диез² – си²* «опевают» основной тон *ля*, «изъят» из предыдущей части — *а*, то в *a2* он полностью отрывается от этой повторности. Кроме того, в разделе *a2* оба предложения, составляющие период, более сходны по своему строению, нежели предшествующие (тт.43–51).

Структура раздела *a3* представлена тремя периодами: 8 т.+8 т.+14 т. Их «роднит» между собой краткий мелодический мотив *ми – ре – до – ре – ми*, выявляющийся в начале каждого периода и воссоздающий момент своеобразной веселой переключки между первым и вторым роялем (тт.52–83).

В разделе *a4* можно выделить два блока, контрастирующих между собой. В одном из них крайние части представляют собой «сплав» из коротких мелодических отрезков в партии первого рояля с неизменными басовыми ходами в сочетании с синкопированной аккордовой ритмикой у второго (тт.85–106). Середина этого блока, обозначенная репризным повторением, особенно близка к имитации звучания «цимбал». Это происходит благодаря сочетанию тембров обоих инструментов: высокому, и от этого еще более звенящему, у первого рояля, и насыщенному, создающему опору благодаря нисходящему движению в октавной дублировке, у второго (тт.97–100). Другой блок данного эпизода снова воспроизводит непрерывное звучание шестнадцатыми длительностями, данное на этот раз от звука *фа-бекар²*, отмеченного каждый раз на сильной доле такта мордентом, а на слабых — короткими форшлагами (тт.107–121). Это придает некоторую «обрывистость» мелодическому рисунку, подчеркивая вместе с тем упругость ритма, что является наиболее важным фактором в танце.

Что касается следующей части — *a5*, то она полностью повторяет описываемый до этого эпизод *a2* (варьированный повтор одного из основных тематических элементов, основанного на непрерывном движении шестнадцатыми длительностями). Здесь структура двух предложений, образующих период, также остается неизменной. Различие есть только в каденционных тактах при репризном повторе: в разделе *a2* — это краткий мотив-завершение в партии первого рояля, в эпизоде *a5* — это восходящий ход восьмыми, проводящийся у обоих роялей и подготавливающий начало нового раздела — *a6* (тт.124–133). Он, в свою очередь, является наиболее насыщенным в фактурном, динамическом и ритмическом отношениях. Здесь увеличивается фактурная плотность, что обуславливается появлением мелких триольных последовательностей не только в партии первого рояля, но и у второго. Дело в том, что во всех предыдущих разделах партия первого фортепиано наиболее показательна в виртуозном отношении, но здесь, в завершающей части, этот момент уравнивается, посредством появления повторяющегося дробного рисунка у второго рояля на фоне более равномерной пульсации восьмыми длительностями у второго (тт.153–

164). В целом раздел *a*₆ состоит из пяти периодов: 10т.+9т.+10т.+8т.+14т. Их неравноценность связана с фактурным варьированием материала в рамках данного раздела, где особенно учащается чередование мелких элементов в непрерывном сочетании с крупными (тт.134–184).

Взаимодействие первого и второго инструментов происходит на основе контрастности материала, а также с помощью дублировок различного рода, которые способствуют своеобразному переплетению обеих партий в единую ткань. Их условно можно подразделить на три типа.

Первый — это когда партии обоих инструментов звучат в унисон, но в различных октавных диапазонах. При этом основное развитие идет у первого рояля, лишь на отдельных этапах оно подхватывается и в точности воспроизводится вторым (тт.18, 56, 60). Другой тип дублировки возникает тогда, когда второй рояль подхватывает и повторяет отдельные мотивы, прозвучавшие до этого у первого фортепиано (тт.52–54, 70–72), на основе чего возникает своеобразная «переключка» голосов. Третий вид дублировки воспроизводится одновременным звучанием инструментов, но уже не в унисон, а в терцию или в дециму, что подчеркивает контрастность разных регистров обоих инструментов (тт.39, 46–47).

Как уже было сказано, к концу произведения прослеживается общая тенденция к усложнению фактуры: учащается движение более мелкими длительностями в виде различных триольных конфигураций, что ориентировано, в первую очередь, на сходство звучания фортепиано с цимбалами. Таким образом, при анализе данного произведения наиболее важными ключевыми моментами являются:

а) свободная трактовка вариационной формы, что основывается на взаимодействии, повторе и развитии различных мотивных элементов;

б) преобладание импровизационного начала, на что указывает сама специфика жанра *фантазии*;

в) характерность и энергичность музыки, что подчеркивается наличием определенного колорита, обусловленного спецификой молдавского народного танца.

г) определенная трактовка тембра двух роялей, который приближается здесь к звучанию цимбал.

Библиографические ссылки

1. МУЗЫКА, Т. О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 26–37.
2. ФЛОРЯ, Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.

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

13 INVENȚIUNI PENTRU PIAN ALE LUI I. MACOVEI: TRADIȚIONALISM ȘI NOUȚATE
ÎN ORGANIZAREA CICLULUI POLIFONIC

13 INVENTIONS FOR PIANO BY I. MACOVEI: TRADITIONALISM AND NOVELTY
IN ORGANIZING THE POLYPHONY CYCLE

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар универститар (доцент),
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

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

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

În cadrul acestui articol se analizează ciclul din 13 invenȚiuni pentru pian semnat de I. Macovei atât ca o continuitate a tradiȚiilor bachiene cât și ca un opus compus în a două jumătate a secolului XX, creat în albia folclorismului moldovenesc influențat și de stilul lui B. Bartók. Autoarea examinează spectrul larg de procedee polifonice și rolul lor în compoziȚia ciclului.

Cuvinte-cheie: compozitor, I. Macovei, tematism, mod, factura polifonică, canon, contrapunct dublu, folclorism, model folcloric, intertextualitate, microciclu, J.S. Bach, B. Bartók

This article contains an analysis of a cycle of 13 inventions for piano by I. Macovei in view of carrying on I.S. Bach's traditions and as a composition of the second half of the 20th century created in the tradition of Moldovan folklorism and influenced by B. Bartók's style. The author examines a wide spectrum of polyphony devices and their role in the composition of the whole cycle.

Keywords: composer, I. Macovei, thematism, mode, polyphony texture, canon, folklorism, model folkloric, intertextuality, microcycle, I.S. Bach, B. Bartók

И. Маковей — талантливый композитор, наш современник, недавно ушедший из жизни, фигура противоречивая и во многом трагичная. Кульминация его творчества приходится на первую половину 70-х годов минувшего века, когда композитор создал три крупных сочинения: *Plaiuri simfonice* (1972), *Симфонию* для дисканта, сопрано, баса и симфонического оркестра (1973), ораторию *Miorița* на стихи Гр. Виеру (1974).

Будучи студентом Института искусств им. Г. Музическу (класс В.Г. Загорского) молодой музыкант увлекся полифонией, которую он изучал в классе М. Копытмана, способствовавшего развитию интереса студента к современной музыке и методам полифонической обработки фольклора. Для молодого автора полифония и в дальнейшем становится одним из важнейших средств композиционной техники [1, с. 53–54]. В период идеологического диктата имя этого замечательного композитора, педагога и теоретика было вычеркнуто из истории вуза, и прошло много лет, прежде чем справедливость восторжествовала. С 1973 г. И. Маковей продолжил обучение в аспирантуре Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс С.А. Баласаняна). За этот период им также было написано много камерных произведений для различных составов.

В последующие годы в связи с ухудшением политической и экономической обстановки, неустроенностью жизни, одиночеством, болезнью творческая продуктивность

композитора резко упала. По этим причинам период с 80-х годов XX века до момента его кончины остается для исследователей *terra incognita*. Начавшееся ныне ознакомление с личным архивом композитора дало возможность представить публике некоторые из его неизданных рукописных материалов. Одним из них явился написанный в 1984 году цикл *13 инвенций для фортепиано*, продолжающий ряд созданных ранее фортепианных произведений¹

Обращает на себя внимание яркая фольклорная основа всех пьес цикла. Маковей, по его собственному выражению, «родился в музыке», «народные празднества, красочный быт его села, сама природа — все располагало к творчеству» [1, с. 53–54]. Естественно, что стилистика музыкального языка его ранних сочинений была обусловлена всеобъемлющим влиянием фольклора, что и определило дальнейшее становление творческой личности молодого музыканта.

Характер трактовки фольклора И. Маковеем в эти годы соответствует эстетике нового этапа в истории музыки Молдовы. Здесь заметим, что Г. Кочарова, связывая развитие молдавского фольклоризма с концепцией национального стиля, определяет три его этапа: послевоенный (с ростом его тенденций под девизом создания молдавского музыкального искусства; конец 50-60-х годов — период проникновения новой эстетической и музыкальной информации с Запада, активного освоения методов работы с фольклором Бартока и Стравинского, получивших огромный резонанс в творчестве композиторов Москвы, Ленинграда, Прибалтики, Украины; и 70–80-е годы — этап, отмеченный идеализацией и символизацией фольклора «по аналогии с борьбой за чистоту родной речи и повышение роли родного языка» [2, с. 70]. Именно такой подход избирает и И. Маковей, создавая цикл *13 инвенций для фортепиано*, который свидетельствует о своеобразном продолжении традиций И.С. Баха на основе молдавского тематического материала и, в то же время, об усвоении новых тенденций как в области гармонического языка, так и в трактовке полифонических приемов. Произведение Маковея, по-видимому, задумывалось как сочинение дидактического плана, своего рода молдавский аналог *Инвенций* Баха, который бы способствовал усвоению приемов полифонической фактуры на национальной основе.

В цикле представлен богатейший спектр танцевальных инструментальных мелодий в широком жанровом диапазоне. Трудно сказать, являются ли они авторскими или подлинно фольклорными в силу того, что в них сохраняются и ладозвукорядные координаты, и характерные типизированные попевки, и ритмические формулы, обусловленные, по-видимому, хореографией танцев, и вариантный тип внутримотивного развертывания. Некоторые мелодии имеют явные прототипы в фольклоре. Например, танцевальная мелодия в верхнем голосе в шестой инвенции очень близка к *Joc mare* из сборника В. Курбета [3, с. 259], который был издан годом позже создания цикла Маковея, а контрапунктирующий нижний голос из той же инвенции идентичен началу мелодии хоры из румынского сборника D. Chiriac [4, р. 19]. Г. Кочарова в связи с подобными явлениями подняла вопрос об интертекстуальности, пытаясь выявить характер отношения «свое —

¹ В их числе — *Маленькие вариации* (1969), *Сонатина*, *Токкатина* (1969), *Вариации* (1970), *Соната* (1972), *Полифонические пьесы* (1970–1973), *Токката* (1977), *Прелюдии* (1977–1978).

чужое» на уровне «авторское — фольклорное» внутри одной национальной культуры [5, с. 190].

Анализ показал, что особую роль в цикле играют мелодии типа *joc mare* и *hora mare* (в частности, во 2-й, 4-й, 5-й и 6-й инвенциях), начинающиеся восходящим взлетом по тоническому квартсекстаккорду с опеванием вариантов четвертой ступени. Их изящество, пластика определяются движением в размерах 3/8, 6/8, наличием характерной ритмической фигуры (восьмая с точкой и три шестнадцатых), мягких синкоп, а также мордентов, подчеркивающих грациозную поступь мелодий. Меняя тернарную метрическую основу мелодий на бинарную, автор добивается большей широты дыхания, эффекта кантиленности, повествовательности. Таковы темы 8-й и 9-й инвенций. В быстром темпе подобный начальный импульс, активизированный синкопой, в сочетании с последующей триолью и пунктирным ритмом лежит в основе 10-й инвенции. Целый набор фольклорных моделей гаммообразного, опевающего типа, с включением разнообразных вариантов ступеней, свойственных виртуозным кинетическим молдавским танцам типа *бэтуты*, *брыу*, развит автором в 4-й, 5-й, 7-й и 8-й инвенциях. Жанровые признаки *молдовеняски* прослеживаются в финальной инвенции.

Особую функцию в цикле выполняет начальная тема из 1-й инвенции, развивающаяся поначалу в уменьшенном ладу с устоем *до* и завершением в усложненном фригийском *с*. Восходящее хроматическое движение появляется далее в качестве контрапункта в 4-й, а также в заключительной инвенции.

Музыкальный материал цикла не ограничивается генетически молдавским. Композитор привлекает «чужое слово» в виде и в виде использования отдельных фрагментов песни *Ой, цветет калина* из кинофильма *Кубанские казаки* с музыкой И. Дунаевского (в 3-й и 11-й инвенциях), припева из песни *Золушка* (музыка И. Цветкова), начало которого использовано в 8-й, а окончание в 9-й инвенции, аллюзии на песню В. Соловьева-Седого *Подмосковные вечера*, а также цитаты из *Пролога* к опере Мусоргского *Борис Годунов*. Это вносит в произведение элементы интертекстуальности, усложняя общую концепцию цикла.

Анализ полифонической фактуры цикла *13 инвенций для фортепиано* свидетельствует о выдумке и изобретательности композитора. Полифонические преобразования при этом имеют конструктивный смысл, определяя, по сути, не только форму каждой пьесы, но и особенности композиции в целом. Главную роль среди использованных полифонических приемов выполняют канон и вертикально-подвижной контрапункт. Канонические построения в начале миниатюры, выступающие как первоначальные, далее подвергаются модификациям: перестановкам по высоте, реже по горизонтали, вертикальному обращению, интонационно-ритмическому варьированию и трактуются как производные, выполняя различные композиционные функции в форме инвенций.

Рассмотрим некоторые примеры канонов в порядке их усложнения. Трехчастная композиция изящной хоры во 2-й пьесе цикла построена по законам баховской инвенции: в первой части использован двухголосный канон в верхнюю октаву в *F-dur* (тт.1–9); в средней части он сменяется мелодически варьированным каноном в *d-moll* (тт.10–17), а в репризе (тт.18–28) образуется битональный канон (пропоста в *F-dur*, респоста в *d-moll*), что уже свидетельствует об отклонении от барочной нормы. В 7-й инвенции задорная

танцевальная мелодия квадратного строения (тт.1–8), как это часто бывает в оригинальных фольклорных образцах, начинается с точного повторения фразы, после чего следует ее дальнейшее интонационное варьирование. В данном случае при имитации мелодии в нижнюю дециму образуется конечно-бесконечный канон. Во втором предложении композитор использует принцип конечного канона, только уже в верхнюю дециму.

Прием конечно-бесконечного канона в нижнюю сексту естественно возникает и во второй части 6-й инвенции в связи с появлением лирической мелодии повторного строения (с т.22 до конца). Однако здесь имеет место более сложный случай, так как с момента окончания бесконечного канона мелодия имитируется сначала в двойном увеличении, а затем с произвольным изменением длительности звуков².

Интересный пример использования канонической техники наблюдается в 4-й инвенции (форма двухчастная безрепризная), где плавный трехдольный танец в первой части организован как политональный канон с расстоянием вступления в одну четверть (пропоста в *F-dur*, рипоста в *As-dur*), который дан затем во вдвойне-подвижном контрапункте с расстоянием вступления голосов в одну восьмую в тональностях *F-dur* и *D-dur*³. В результате подобных модификаций возникают перечень вариантов ступеней, повышается уровень диссонантности. Горизонтальные смещения голосов канона приводят к смене акцентировки звуков мелодии, выявляя игровую природу сочетания.

В 9-й инвенции Маковой излагает лирический кантиленный танец канонически в верхнюю октаву, причем его голоса звучат в одноименных *G-dur* и *g-moll*. «Мерцающая» терция в сочетании с минорной шестой ступенью лада создает «тьень» печали, повествования «сквозь слезы». Этот эффект еще более усиливается в разделе инвенции *Più mosso*, где указанный выше канон дан в вертикальной инверсии с присоединением третьего голоса, имитирующего интонацию вздоха. В 12-й инвенции, где использована аллюзия на песню *Подмосковные вечера*, в октавном каноне, голоса звучат в *c-moll* и в *C-dur*. Однако здесь с т.4 происходит увеличение расстояния на четверть между имитирующими голосами. В условиях медленного темпа, частичного укрупнения длительностей в мелодии (при указанном выше изменении расстояния вступления между голосами канона) возникает эффект постепенного отдаления, затухания звука, словно мимолетное воспоминание постепенно исчезает из памяти.

Наряду с канонами используются и простые имитации, которые в дальнейшем развитии также подвергаются вертикальной перестановке. Так, в 1-й инвенции (двухчастная форма с элементами репризности) начальное имитационное построение в нижнюю большую септиму трактуется как первоначальное соединение, за которым следует вертикальная перестановка голосов при октавном показателе.

Важное место в инвенциях отводится и контрастно-полифоническим соединениям, которые, подобно канонам, получают новое освещение и эмоциональное наполнение благодаря перестановкам голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Примером может служить фрагмент из второй части 1-й инвенции (тт.33–34). Суровый напев во «фригийском наклонении», выросший на основе стремительной драматической темы,

² Подобные случаи свободной имитации и канонов нередки в музыке эпохи Возрождения.

³ Известно, что политональные каноны широко использовал Барток в *Микрокосмосе*.

контрапунктируя со своим новым синкопированным вариантом, далее звучит в производном соединении при отрицательном квинтовом показателе.

Первая часть 6-й инвенции является примером контрапунктирования двух близких, но все же различных танцевальных мелодий (тт.1–8) с последующей их вертикальной перестановкой во вдвойне-подвижном контрапункте (тт.13–15). Весьма странный психологический эффект возникает при восприятии контрастно-полифонических соединений печальной по колориту молдавской мелодии в гармоническом *g-moll* с песней *Ой, цветет калина* в 3-й инвенции⁴. В разделе *L'istesso tempo* мелодия *Ой, цветет калина*, начинаясь в двойном уменьшении, неожиданно завершается иностилевым интонационным поворотом «в молдавском духе». Ее повторение цитируется точно, а продолжение куплета некоторое время идет в двойном увеличении, а затем интонационно модифицируется весьма произвольно. В одном фрагменте песня сопровождается классицистскими «альбертиевыми басами», не соответствующими мелодии в гармоническом плане, в другом — веселой молдавской песенкой, которая обрывается, не закончившись. Если учесть, что основной раздел пьесы обрамляется эпической повествовательной русской темой из *Бориса Годунова*, музыка оставляет впечатление шаржа, карикатуры.

В начале 11-й инвенции (тт.11–19) первое контрапунктическое соединение из 3-й инвенции повторяется, но приобретает совершенно иной смысл: молдавская мелодия, повторенная трижды в темпе *Allegro*, звучит прямо-таки залихватски на фоне песни *Ой, цветет калина*, изложенной как хорал, благодаря четверному увеличению длительностей. Данный фрагмент можно рассматривать как миниатюрные вариации на сопрано-остинато.

Общая композиция цикла выстроена по принципу контраста, который вначале проявляется на уровне частей. 1-я инвенция отличается драматической энергией и напряженностью. 2-я представляет собой пластичный танец типа *hora mare*. 3-я демонстрирует калейдоскоп разнохарактерных, порой шаржированных музыкальных образов. Начиная с 4-й инвенции, принцип контраста проникает внутрь частей и резко выражен как в жанрово-тематическом, так и в темповом и метрическом планах. Так, в этой пьесе танец в стиле *joc mare* противопоставлен быстрому, стремительному, типа *brâu*. В 5-й миниатюре двудольная *bătuta* контрастирует трехдольному *joc mare*. В двухчастной 6-й инвенции совокупное звучание двух трехдольных танцев типа *hora* сменяется повествовательной песней с четным метром. Напористый *brâu* в начале 7-й инвенции противостоит лирической *hora mare*. В 8-й инвенции жанровый контраст лирической песенности и кинетического танца типа *bătuta* усилен введением иностилевой цитаты — фрагмента из песни *Золушка*. В 9-й жанрово-тематический контраст развиваемых тематических элементов дополнен фактурным: здесь возникает трехголосный склад в связи с вкраплением припева из песни *Золушка*. Яркая мелодия из 10-й инвенции соседствует с лирическим повествовательным материалом, который, однако, в условиях быстрого темпа утрачивает присущие ему ранее качества. 11-я инвенция вообще представляет собой калейдоскоп быстро сменяющихся фактурных моделей-образов, знакомых по предшествующим пьесам. 12-я инвенция, достаточно цельная по образному содержанию,

⁴ На наш взгляд, она требует композиторской реконструкции, так как в авторской рукописи отсутствует начальный фрагмент, который должен начинаться в *cis-moll*, с проведения темы из Пролога к опере *Борис Годунов* Мусоргского.

тем не менее включает в себя хоральные многоголосные фрагменты, представленные в гетерофонной фактуре и контрастирующие по отношению к окружающему каноническому изложению. Завершающая цикл 13-я инвенция, являясь интонационным и фактурным отзвуком 1-й, наглядно демонстрирует динамический контраст *ff* и *pp* основных тематических элементов.

Таким образом, в цикле действует фактор уплотнения контраста. Правда, сопоставление контрастных материалов внутри малых форм не способствует их структурной целостности и приводит к определенному дисбалансу в общей композиции цикла. Однако И. Маковей прибегает здесь к приему дискретной репризности, который заключается в том, что какой-либо раздел предшествовавшей инвенции включается в заключительный раздел последующей, часто в виде производного соединения в вертикально-подвижном контрапункте. Благодаря этому вариантному повторению возникает сложная двухчастная структура, объединяющая смежные инвенции: 5–6, 6–7, 7–8, 8–9, 9–10. Повторение этого приема приводит к возникновению сцепленных двухчастных структур внутри цикла, которые образуют оригинальную разновидность большой полифонической формы, скрепляющей резко контрастные по тематическому материалу инвенции.

Три начальные и три заключительные инвенции, цельные в структурном плане, корреспондируют друг с другом особым образом. 13-я инвенция — это своего рода тематическая реприза 1-й, правда, отражающая тематический материал жанрово трансформированным. 11-я инвенция — это динамическая реприза 3-й инвенции. 2-я и предпоследняя, 12-я инвенция отражают разные грани лирического тематизма. Так обеспечивается структурная целостность всей композиции.

Анализ цикла *13 инвенций для фортепиано* И. Маковей позволил сделать некоторые выводы.

1. Композитор, сочинив цикл инвенций, отдал дань уважения своему музыкальному кумиру — И.С. Баху, расширив, в то же время, круг выразительных средств за счет фольклорных элементов и иных интертекстуальных приемов.

2. Произведение выполняет поставленную дидактическую цель — познакомить молодых музыкантов с разнообразными полифоническими приемами, применение которых обусловлено художественными задачами.

3. Использованные традиционные приемы полифонической техники трактованы новаторски и обнаруживают влияние тенденций современной музыки.

4. Композиция цикла отличается оригинальностью. Ее целостность обеспечена посредством собственно полифонического варьирования.

5. Цикл И. Маковей представляет собой хрестоматию полифонических приемов и с успехом может быть использован в учебном процессе для анализа в курсах общей полифонии для разных специальностей.

6. Поскольку музыкальный материал представлен в рукописном варианте, в дальнейшем необходимо выполнить редакцию цикла, уточняющую некоторые структурные детали и темповые указания, с целью его дальнейшего опубликования.

Библиографические ссылки

1. КУЗЬМИНА, Г. Ион Маковей. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 53–66.
2. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-историчні концепції у минулому і сучасності*: матеріали міжнар. наук. конф. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
3. CURBET, V. *Așa-i jocul pe la noi*. Chișinău: Literatura Artistică, 1985.
4. CHIRIAC, D. *Melodii de joc din județul Botoșani*. Botoșani: [s.n.], 1981.
5. КОЧАРОВА, Г. Проблема «Композитор и фольклор» в аспекте интертекстуальности In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с.190–196.

**ДЕСЯТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФАНТАЗИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
ВЛАДИМИРА РОТАРУ — СОВРЕМЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕТСКОГО АЛЬБОМА**

*ZECE IMAGINAȚII MUZICALE PENTRU PIAN DE VLADIMIR ROTARU
CA UN EXEMPLU DE ALBUM PENTRU COPII ÎN MUZICA AUTOHTONĂ*

*TEN MUSICAL FANTASIES FOR PIANO BY VLADIMIR ROTARU
AS AN EXAMPLE OF ALBUM FOR CHILDREN IN NATIVE MUSIC*

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

ЮЛИЯ КОРЖИНСКАЯ,

доктор искусствоведения,
директор Детской школы искусств им. С. Рахманинова, Тирасполь

В статье анализируются пьесы из фортепианного цикла В. Ротару «Десять музыкальных фантазий», предназначенного для начинающих пианистов. Миниатюры характеризуются яркой образностью, простотой музыкального языка, легкостью восприятия. Общность содержания и формы позволяет рассматривать их как цикл миниатюр типа «детский альбом», в котором единство достигается индивидуализацией композиционных функций пьес, их ладотональными и жанровыми связями.

Ключевые слова: Владимир Ротару, музыка для фортепиано, цикл миниатюр, детский альбом

În articol se analizează piesele din ciclul „Zece fantezii muzicale pentru pian” de V. Rotaru, destinat pianiștilor începători. Miniaturile se caracterizează prin conținut artistic expresiv, limbaj muzical simplu și percepție accesibilă. Caracterul conținutului artistic și al formei muzicale în lucrările date permite de a le trata ca un ciclu de miniaturi de tipul „albumului pentru copii”, unde unitatea întregului se asigură prin individualizarea funcțiilor componențiale ale pieselor, legăturile lor modal-tonale și de gen.

Cuvinte-cheie: Vladimir Rotaru, muzica pentru pian, ciclul de miniaturi, album pentru copii

The article presents an analysis of the pieces from the piano cycle “Ten Musical Fantasies for Piano” by V. Rotaru intended for beginner pianists. The miniatures are characterized by expressive artistic content, simple musical language and accessible perception. The community of the artistic content and musical form, in the present work, permits us to consider them as a cycle of miniatures of the “Children’s Album” type in which the unity of the whole is achieved by individualizing the composition functions of the pieces, their modal-tonal and genre connections.

Keywords: Vladimir Rotaru, music for piano, cycle of miniatures, album for children

Фортепианные пьесы Владимира Ротару для детей получили широкое распространение в педагогической практике благодаря самобытному композиторскому

стилю этого мастера, хорошему владению фортепианным письмом и пониманию им детской психологии. Е. Мироненко, автор монографии о В. Ротару, пишет: «Фортепианное творчество композитора имеет непреходящее значение, поскольку обращено в первую очередь к детям-исполнителям и детям-слушателям... Композитор В. Ротару глубоко чувствует специфические особенности музыки для детей» [1, с. 17–18]¹. Одним из ярких примеров фортепианной музыки В. Ротару для детей младшего возраста является цикл *Десять музыкальных фантазий для фортепиано (Zece imaginații muzicale pentru pian, copiilor)*, написанный в 1996–1997 годах и посвященный Алессио Ре — маленькому внуку композитора. В данной статье ставится задача охарактеризовать пьесы данного цикла и определить его значение в отечественном фортепианном педагогическом репертуаре.

Фактом посвящения внуку определяется художественный мир фортепианного цикла *Десять музыкальных фантазий*. В нем представлены те образы, которые воспроизводят главные стороны жизни маленького ребенка: его желания и действия, зрительные и слуховые представления. Эмоциональная палитра пьес отличается светлым колоритом, трогательной прелестью доверчивости и наивной простоты. Все пьесы цикла программны, названия метко отражают основную «фабулу» сюжета, главную идею сочинений. Пьесы озаглавлены следующим образом: *Первые шаги (Primii pași)*, *Хочу бежать (Vreau la fugița)*, *Маленький вальс (Vals mic)*, *Зайчик (Epurașul)*, *Грустная песня (Cântec de dor)*, *Птичка (Păsărica)*, *Родничок (Izvorăș)*, *Колокола (Clopote)*, *Медвежонок (Ursulețul)*, *Фанфары (Fanfare)*. Они контрастны между собой и ярко индивидуализированы.

Пьеса, открывающая цикл, носит название *Первые шаги (Primii pași)*. Это очень лаконичная (9 тактов) и меткая звуковая «зарисовка» неуверенных первых шагов малыша: вот он начинает свой путь, ускоряет движение и... падает. Поднимается, вновь берет разбег и... опять падение... Изобразительный характер имеет не только музыкальный материал, но и трактовка рук пианиста. Они словно олицетворяют собой две движущиеся ножки, которые то неуверенно переставляются, то неуправляемо бегут, то широко расставлены, то «заплетаются»: в т.5 левая и правая руки выразительно «путаются» между собой.

Одноголосная звуковая «дорожка» ведет вверх от e^1 к заключительной терции e^2 – gis^2 . Она состоит из четырех этапов. Начальный открывается 9-кратным повторением звука e^1 , исполняемого попеременно правой и левой руками (сначала четвертными, а затем восьмыми длительностями), который внезапно прерывается резким b^1 , взятым на фермате. Это первый, экспозиционный отрезок интонационного «пути». Далее мелодическое движение повторяется, но с некоторыми отклонениями от первоначальной траектории: оттолкнувшись от e^1 , мелодия совершает неожиданный «вираж» вверх к квинте, а затем делает скачок на ум.7. Однако фраза вновь прерывается долгим b^1 . Третья неудачная попытка движения начинается от звука h^1 , но опять приводит к резкой остановке на интервале ум. 3. И лишь после нее реализуется неуклонное, сопровождаемое ускорением и усилением звучности, целенаправленное движение к итоговой вершине. Инструктивное значение данной пьесы заключается в точном распределении силы звука и в выстраивании определенной линии драматургического развития, что должно быть достигнуто при достаточно скромном материале.

¹ Специфика музыки для детей специально исследуется Е. Мироненко в ряде работ, как например, в методической разработке *Современные произведения молдавских композиторов для детей* [2].

Миниатюра *Хочу бежать (Vreau la fuguța)* целиком построена на повторении коротких 4-звучных мотивов. Исходный интервал здесь — б.2 (as^1-b^1), от которого осуществляется расходящееся хроматическое движение в партиях правой и левой рук. Ровное движение восьмыми в размере 2/4 и среднем темпе (*Allegretto*) выдерживается от начала до конца пьесы. Для того чтобы из ровного «кружевного» движения восьмыми создать ясный структурный «каркас» музыкальной композиции, целесообразно начало каждого такта (соответственно, каждого мотива) подчеркивать небольшим акцентом. Так выделится линия опорных точек мелодии, в которой отчетливо заметно деление на 4-тактовые фразы. Такая периодичность, симметричность структуры подчеркивается и динамическими оттенками. На протяжении пьесы имеется 4 этапа громкостно-динамического развития. Начальный, экспозиционный (тт.1–4) строится по принципу волны: *crescendo* — *diminuendo*, а остальные, развивающие, содержат только линию нарастания, обрываемую на *f*. Выделение начала каждого этапа развития выявляет логику формы: достижение кульминации в тт.12–13 и постепенное снятие напряжения.

Третья пьеса цикла — *Маленький вальс (Vals mic)*. О танцевальной природе музыки говорит размер 3/4, средний темп (*Andantino*) и ясно выдерживаемая пульсация четвертями. Более того: музыкальный материал мелодическими контурами очень напоминает тему *Вальса Es-dur op.18* Ф. Шопена. Однако традиционная фактурная ритмоформула вальса: бас — два аккорда, — не встречается здесь ни разу. Кроме того, в пьесе возникает особого типа процессуальность, в которой сначала ощущается стремление вперед, а затем вдруг — замедление (*ritenuto*) и остановка на крупной длительности; потом все повторяется вновь. Такая смена темпа словно воссоздает оригинальное танцевальное движение, как будто натыкающееся на какую-то преграду. Данный прием напоминает также эффект замирающих на мгновенье, остановившихся кадров. В результате нарушается периодичность формы, необходимая для танцевального жанра и возникает мелодико-синтаксическая структура 5 т. + 4 т. + 5 т. + 3 т. Опорные точки в мелодических линиях правой и левой рук, подчеркнутые акцентами, образуют, как и в предыдущей миниатюре, расходящееся движение. Сходно с предшествующей пьесой также большое значение громкостно-динамических оттенков для создания остро характеристичного образа. Основными выразительными средствами следующей пьесы *Зайчик (Eporașul)* становятся: быстрый темп (*Allegro vivo*), 3-дольный метр (3/8), сопоставление *f* и *p*, штрих *non legato*. Большое изобразительное значение принадлежит также линиям динамических нарастаний от *p* к *f*, неожиданным остановкам-ферматам между фразами. Двухголосная фактура линейна: контрастируя интонационно и ритмически, голоса, вместе с тем, дополняют друг друга в создании веселого, жизнерадостного, «прыгающего» движения.

Грустная песня (Cântec de dor), написанная в медленном темпе (*Andante cantabile*), является «лирическим центром» всего цикла. Это поэтичная пьеса, предполагающая умение выразительно «петь» на инструменте. Плавная мелодическая линия, изложенная в партии правой руки, сопровождается мягко диссонирующими созвучиями в левой (примечательно, что аккорды аккомпанемента возникают в те моменты, когда в мелодии выдерживаются звуки крупных длительностей, что «не мешает» самой мелодии и дает возможность хорошо прослушать сопровождение). Музыка производит впечатление импровизационно свободной из-за обилия синкоп и сочетания на близком расстоянии контрастных длительностей. Мелодия строится преимущественно на вариантном преобразовании

секундово-терцовых интонаций, изложена в среднем регистре, совпадающем с наиболее выразительным отрезком вокального диапазона, и постепенно спускается в малую октаву. Внезапно, словно неожиданный эмоциональный всплеск, возникает кульминационное проведение темы двумя руками параллельными секстами на расстоянии двух октав. Этот момент отмечен композитором ремаркой *Agitato e marcato*. Однако напряжение очень быстро гаснет.

Пьеса *Птичка (Păsărica)* ставит перед юным исполнителем задачи выработки особого звукоизвлечения: филировки звука, а также умения обращаться со звонким верхним регистром. Большое количество украшений — трелей и форшлагов — привносит дополнительные трудности. Точное и умелое исполнение авторских указаний позволит воплотить характерный звуковой «портрет» маленькой птички. В пьесе *Родничок (Izvorăș)* мерно «плывущие» восьмые в среднем темпе (*Moderato*) и размере 3/2 создают образ журчащего ручейка. Одноголосная мелодия (без сопровождения) постоянно передается из партии правой руки в левую и обратно. Задача исполнителя заключается в том, чтобы не нарушить эту незамысловатую линию при передаче движения из руки в руку акцентированием, темповыми изменениями или звуковыми «провалами». Миниатюра *Колокола (Clopote)* воспроизводит колокольный звон. Точная координация движения рук, строгое соблюдение акцентов и ритмической фразировки: от долгих длительностей к более коротким, постепенное усиление громкости (*f-ff*) — являются залогом успешного исполнения пьесы.

Пьеса *Медвежонок (Ursulețul)* представляет собой имитацию детского представления о неуклюжем движении медведя. Ритмически ровная последовательность параллельных квинт в низком регистре словно передает «шаги» зверя. На их фоне в правой руке звучит простая мелодия в диапазоне ч. 5 $a-e^1$. Исполнение должно быть нарочито важным и грузным. Пьеса *Фанфары (Fanfare)* достойно венчает весь цикл. Кульминационно яркая, она проходит на *f* и *ff* и привлекает внимание ритмической упругостью и плакатной броскостью интонационного материала. Тема пьесы основана на трубных сигналах торжественного характера. Она состоит из повторения звука g^1 в ритмических рисунках маршевого характера. Затем интонационный состав обогащается окружающими тонами, ладовый устой перемещается вверх к звуку c^2 , где повторяется весь интонационный процесс. Далее звуковысотный уровень еще более повышается, передвинувшись к f^2 . Когда достигается мелодическая вершина интонационно-тематического развития — as^2 , этот звук трактуется как квинта мажорного трезвучия, торжественно венчающего собой пьесу. Таким образом, квартовое сопряжение ладовых устоев, мажорное звучание итогового трезвучия, высокий уровень громкости, исполнение *marcato* (композитор указывает *Moderato e ben marcato*) и характерная ритмическая организация — все способствует созданию торжественного и ликующего образа.

Цикл фортепианных миниатюр *Десять музыкальных фантазий для фортепиано* В. Ротару отличается большой степенью единства. Оно проявляется в темповой драматургии, в ладотональной организации, в других сторонах музыкального материала. Иными словами, при достаточной индивидуальности каждой пьесы — неповторимости тематического профиля, деталей структуры, средств музыкального языка, — они обладают большой долей общности, которая служит объединению их в циклическую композицию. Одним из важных условий, обеспечивающих единство циклу миниатюр В. Ротару, является

функциональная индивидуализация составляющих его номеров. Так, начальная пьеса *Первые шаги* выполняет функцию вступления. Она вводит слушателя в образный мир и в систему средств музыкальной выразительности данного сочинения. Заключительные *Фанфары* являются блестящим финалом. Между этими крайними точками цикла располагаются номера экспозиционного значения; они представляют контрастные типы движения (пьесы №№ 1, 2, 3, 4, 7, 9) характеристические портреты-зарисовки (№№ 4, 6, 9), звуковые «пейзажи» (№№ 6, 7, 8, 10). Имеется в цикле также свой лирический центр (№ 5), рельефно выделяющийся открытой эмоциональностью на фоне изобразительно-живописных остальных номеров. Отметим, что ряд номеров в данном цикле выполняет несколько функций. Так, первая пьеса, с одной стороны (с точки зрения композиции), является вступительной; вместе с тем (с точки зрения содержательно-смысловой) в ней экспонируется один из типов движения. Все это свойственно, как известно, программной, так называемой «новой» сюите.

Другим средством, обеспечивающим циклу качество единства, становится особая темповая драматургия. В начале сочинения она проявляется в попарном объединении соседних номеров по принципу: медленно — быстро. Так, первые две миниатюры демонстрируют темповые значения *Andante* — *Allegretto*, следующие две пьесы продолжают данную идею: *Andantino* — *Allegro vivo*, далее контраст еще более углубляется: *Andante cantabile* — *Allegretto scherzando*. И только последние четыре номера в темповом плане соотносятся между собой иначе: к предпоследней миниатюре идет постепенное замедление, а между нею и последней пьесой создается максимальный темповый контраст (*Moderato* — *Andante con moto* — *Lento* — *Moderato e ben marcato*). Таким образом, в пьесах данного фортепианного цикла В. Ротару налицо продуманная линия темпового развития, способствующая единству целого.

Ладотональное строение *Десяти музыкальных фантазий* В. Ротару также характеризуется общностью. Во всем цикле тональность и лад трактуются свободно. Для композитора важны не столько ладо-функциональные связи между миниатюрами, сколько красочность звуковысотной структуры каждой пьесы. Так, в пьесе *Первые шаги*, как уже отмечалось, главной идеей является неуклонное движение от неопределенного в ладовом отношении устоя *e* к утверждению мажорной терции *e-gis*. Во втором номере господствуют хроматическое движение и тональная неустойчивость, а итоговый тональный центр *Ges* возникает неожиданно и непредсказуемо. В *Маленьком вальсе* господствует тональность *Des-dur*. Следующий номер (*Зайчик*) написан в тональности *G-dur*, примечательной особенностью которого является использование двух вариантов VI ступени — натуральной и пониженной. Для *Грустной песни* характерна тональная многозначность: на протяжении 16 тактов сменяются устои *F-dur*, *a-moll*, *g-moll*, *d-moll*. Миниатюра *Птичка* написана в тональности *A-dur*. Белоклавишный звукоряд с опорой на звук *e* использован в пьесе *Ручеек*. Многозвучный аккорд секундово-квартовой структуры с основным тоном *g* становится центральным элементом в пьесе *Колокола*. В натуральном *a-moll* написана пьеса *Медвежонок*. Последняя пьеса цикла при постоянной смене звуковых устоев в целом организована вокруг тоники *C-dur*. Таким образом, композитор использует смену тональностей, подчиняя их выбор поиску нужных звуковых красок.

Необходимо отметить еще несколько важных качеств, обеспечивающих данному фортепианному циклу единство. Это однотипность музыкальных структур, лаконизм

высказывания и простота фактуры. Все пьесы кратки, написаны в форме периода, их масштабы составляют от 9 до 28 тактов. Миниатюры воплощают образы, связанные с мироощущением детства. Большая часть пьес имитирует разнообразные типы *движения*. Это неуверенные шаги самого ребенка (*Первые шаги*), его стремительная и порывистая беготня (*Хочу бегать*), первые танцевальные па (*Маленький вальс*). «Изображаются» также неуклюжие шаги медвежонка (*Медвежонок*), прыжки зайчонка (*Зайчик*), струящиеся потоки воды (*Родничок*). Не менее важны в цикле и изобразительные *звуковые* образы. Это звон колоколов (*Колокол*), птичий щебет (*Птичка*), звук трубы (*Фанфары*). Имеется в цикле и образ, связанный с миром музыки (*Грустная песня*).

Из этого следует, что фортепианный цикл *Десять фантазий* В. Ротару можно с полным правом отнести к такому образному типу инструментальных циклов, который получил название *детского альбома*. Известно, что цикл фортепианных пьес для детей — детский альбом — как особая жанровая разновидность музыки имеет давнюю и богатую историю. Важными ее вехами стали *Детские сцены* и *Альбом для юношества* Р. Шумана, *Детские игры* Дж. Бизе, *Детский альбом* П. Чайковского, *Детская сюита* А. Арренского, *Маленькие новеллы* и *Бирюльки* С. Майкапара, *Детский уголок* К. Дебюсси и многие другие. Названные сочинения, при всем их различии, имеют общие черты: тяготение к программности, изобразительности и звукоподражанию, опору на жанры, отражающие танцевальное и шаговое движение, простоту фактуры. Данные черты свойственны и циклу миниатюр В. Ротару. Совершенно очевидно, что использование его в детском фортепианном репертуаре будет способствовать развитию воображения ребенка и поможет всестороннему и гармоничному воспитанию начинающих пианистов.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. *Современные произведения молдавских композиторов для детей (Методика анализа стилевых особенностей детской музыки): методические рекомендации*. Сост. Е. Мироненко. Кишинев: КГУ, 1988.

**INFLUENȚE FOLCLORICE ÎN OPERA ALEXANDRU LĂPUȘNEANU
DE GHEORGHE MUSTEA**FOLKLORIC INFLUENCES IN THE OPERA *ALEXANDRU LĂPUȘNEANU*
BY GHEORGHE MUSTEA**LUMINIȚA GUȚANU STOIAN,**

lector universitar, doctor,

Facultatea de Științe Socio-Umane, Universitatea *Spiru Haret*, București

Acest studiu reliefează stilistica operei Alexandru Lăpușneanu compusă de Gheorghe Mustea [1] [2]. Prin opera sa, compozitorul, ne demonstrează încă o dată viabilitatea valorificării formelor tradiționale și posibilitatea adaptării lor la limbajele contemporane. Temele operei sunt create în stilul și atmosfera ethosului românesc, menționăm că pe parcursul întregii lucrări întâlnim un singur citat din matricea folclorului. Elementul cu rol de catalizator al expresiei îl constituie apelarea la materialul tematic de esență folclorică și crearea în spirit și în stil — așa-numitul „folclor imaginar“.

Cuvinte-cheie: folclor, Alexandru Lăpușneanu, modalism, Gheorghe Mustea

This study emphasizes the stylistics of the opera “Alexandru Lăpușneanu”, composed by Gheorghe Mustea. Through this work, Mustea proves once more the validity of using traditional forms and the possibility to adapt them to the contemporary languages. The themes of the opera are created in the style and atmosphere of the Romanian ethos. We can mention that only one folklore quotation is used throughout the entire opera. Here, the element which catalyzes the expression is represented by the author’s resorting to folk-rooted themes and his composing “in spirit and in style” — the so-called “imaginary folklore“.

Keywords: folklore, Alexandru Lăpușneanu, modalism, Gheorghe Mustea

După o serie de opere compuse de la inaugurarea Teatrului de Operă și Balet din Chișinău (iunie 1956) drumul dezvoltării genului liric basarabean este continuat de către compozitorul Gheorghe Mustea cu opera *Alexandru Lăpușneanu*.

Stilul compozitorului se află sub semnul unei simbioze între elementele limbajului tradițional și elemente ale cântecului popular românesc, fiind prezentă o viziune de sinteză care înglobează cele două elemente. Este un compozitor care împletește în opera sa un stil eterogen, bogat inspirat de maniera compozitorilor de marcă ai genului (M. Musorgski, G. Enescu), cu elemente de descendență folclorică, de un farmec și suculență aparte. Sursele cele mai diverse — ni-l înfățișează în tot atât de diverse ipostaze creatoare, în care își găsesc locul sugestii stilistice în principal din opera rusă, în special *Boris Godunov* de M. Musorgski (prin grandilocvența tratării scenelor de masă) — sau a folclorului românesc (prin apelul la alternanța tonal-modal, prin cromatizarea intensă a pastei sonore, prin prezența acelor tușe de culoare locală, infuzia de temperament traduse în procedee muzicale atât ritmice, cât și intonaționale). Compozitorul a utilizat elemente de stil folcloric în forme tradiționale culte, creând o pagină cu puternică legitimitate națională.

Opera evoluează în sfera esteticii muzicale eterogene, de care se individualizează, printr-o particulară inventivitate, traiectul melodic care este de esență modală (fără a fi citat)¹ prin structură,

¹ Gh. Mustea utilizează pe parcursul operei *Alexandru Lăpușneanu* un singur citat (balada *Eu mă duc, codrul rămâne*) prezent fără suport armonic, astfel, autorul reliefează încă o dată trăsătura esențială a muzicii noastre populare ce constă în caracterul ei eminent monodic, prin urmare, imaginea muzicală populară este concepută și realizată într-o desfășurare lineară, concentrată într-o singură voce.

prin intervalele utilizate (secunda mărită, cvarta mărită, cvinta micșorată, cvarta micșorată), prin spontaneitatea ei.

Accesează și canale polimodale, aplicând și o luxuriantă încrângătură modal-cromatică din care se detașează intervale considerate ca specific etnofoniei folclorice, ajungând uneori în pragul totalului cromatic (prin cromatizarea densă a pastei sonore și prin procedeele improvizației). Suflul melodic de amplă respirație se pliază principiilor ordonatoare ce țin de formulările tradiționale. Lucrarea este clădită pe o carură tematică recreată în stilul și în suflul melosului popular. Efectul stilistic este acela al unui proces dinamic unitar ce transcende psihologia contrastului.

În creația lui Gheorghe Mustea întâlnim elemente folclorice stilizate. Stilul său înglobează arhetipuri melodice, sintactice (heterofonia) sau timbrale (sugestia de instrumente populare). Scopul estetic vizat este de a suscita permanent interesul, fără a imprima total evoluția previzibilă a evenimentelor sonore, efect realizat pe parcursul întregului discurs sonor al operei și printr-o mereu schimbătoare policromie timbrală, izbutită cu precădere la nivelul limbajului orchestral.

Autorul modelează într-un tot unitar mijloacele armonic-orchestrale, axându-le pe dezvoltarea ritmurilor și modurilor populare, scriitură corală de un puternic suflu epic. Orchestrația devine mai analitică (în ce privește relieful timbrurilor solistice și pe grupuri), mai sintetică (în ce privește combinațiile de ansamblu). Alegerea instrumentelor o efectuează în funcție de timbrul distinct al fiecăruia (capabil să redea un anumit efect), iar la asocierea lor în *tutti* apelează la legi de echilibrare a culorii sonore, dar și o dirijată coloristică în conturarea atmosferei.

Compozitorul dovedește o minuțioasă introspecție psihologică în întruchiparea muzicală a eroilor principali, evidențiind totodată un limbaj axat pe valorificarea folclorului autohton. Gheorghe Mustea creează în opera sa imagini muzicale pline de dramatism și de un colorit național. Expresivitatea muzicală a acestei opere se dovedește originală și ea decurge în mod firesc din elementele folclorice, semnalăm prezența (în unele pagini ale operei) melodiilor de tip improvizatoric.

Compozitorul își structurează melodica pe o lărgire a utilizării sistemelor modale la care se adaugă prezența, în momente de tensiune, cromatismului, polimodalismului, a asimetriei ritmice, ce slujesc la stilul *parlando* al desfășurărilor dramatic-muzicale, iar gândirea armonică găsește mereu lărgiri de orizont spre o anumită metodă de tratare a sonorităților pe principiile diriguitoare ale heterofoniei.

Un alt parametru care-i conferă operei aspectul național este ritmul. Limbajul muzical al creației este dominat de un ritm care, nu de puține ori, se desfășoară poliritmic și polifonic.

Impactul ideilor estetice ale folclorului stilizat se regăsește la nivelul tuturor parametrilor prin prezența:

- polimodalismului;
- modalismului diatonic potențat cu ornamentări cromatice (cu extensia până în pragul totalului cromatic);
- politonalismului;
- poliritmiei;
- polimetriei;
- heterofoniei.

În continuare vă propunem un demers analitic al *Scenei ospățului* din actul al II-lea, fiind un tablou muzical demn de a fi relevat. Compozitorul a reușit să creeze o imagine veridică a masacrului celor 47 de boieri. Această scenă se caracterizează prin forța expresivă și originalitatea

cu care compozitorul imaginează o asemenea vastă porțiune impresionantă. Acțiunea dramatică este adâncită folosind o factură orchestrală încărcată în armonii disonante. Este o scenă cu planuri diverse, contrastante, minuțios transpuse muzical, surprinzând psihologia conflictului (a crimei). Scena e încărcată de substanță muzicală, procedeele cele mai variate fiind antrenate în reliefa elementului teatral. Este o muzică plină de nerv și culoare, de stare, de atmosferă, un flux sonor impredictibil ca desfășurare temporală, în care evenimentele timbrale sunt deosebit de importante, totul fiind perfect pliat scenei. Se creează o multitudine de planuri care se nasc, evoluează, se contopesc.

Scena ospățului este o secțiune improvizatorică caracterizată de o melodie investită cu o mare intensitate cromatică. Ponderea laturii improvizatorice se poate observa pe parcursul întregului fragment (secțiune ce reprezintă momentul de maximă tensiune). Figurile melodice aproximează folclorul balcanic, căruia îi sunt specifice întorsăturile melodice (prin trepte mobile și sinusuri melodice pe ambitusuri restrânse).

Planul melodic nu se fundamentează pe o tonică, sunt prezente deplasări de registru, dominant fiind cel grav (reperul 34). Compozitorul operează și cu segmente de scări care țin de modurile cu transpoziție limitată, moduri generatoare, rostogolind modulul generator de terță mică. Consistența armonică se apropie de totalul cromatic. Sesizăm și o alternanță între *rallentando* și *stringendo*, ele nefiind relate, dar reieșind din ritm.

În cadrul reperelor 38–44 avem o structură metrică articulată, o formulă consacrată, cu un ritm ce trimite la ideea de dans mediteranean sau cel de influență sud-balcanică cu extensie până în zona hispanică. Pe această canava apare melodia la instrumente de suflat (flauti).

Armonia e bazată pe un acord în ambitus de cvintă (pe trisonuri clasice de terțe suprapuse în care apar elemente adăugate). Funcțional, compozitorul alternează două baze:

- RE — cu spectrul major;
- DO — relație de subton — cu spectrul minor.

Reperul 44 marchează un nou segment (fundamentat pe *fa-diez*) cu un caracter de platformă, expus pe acorduri eliptice de terță (terța apare în melodie), atribuindu-i un caracter arhaic. În plan melodic (reperul 45) sunt prezente moduri infraoctaviante, structurate pe trepte alăturate. Melodia evoluează în octave și cvarte paralele.

Pe o pedală figurată ritmic pe *la* (reperul 47), care sugerează un ritm *aksak*, continuă aceeași evoluție melodică, de data aceasta în expunere melodică la oboi *solo*.

Următoarea construcție muzicală (reperul 48) ne întoarce la dans, respectiv pe un segment quasi-culminativ, diferențe la nivel melodic nepercepându-se. La reperul 49 revine ideea pedalei pe *la-bemol* pe care preceda cadența.

Pe parcursul următoarelor segmente (reperele 50–54) se instaurează o zonă improvizatorică cu caracter cadențial, cu acorduri bazate pe principiul cvartă-cvintă cu trepte alăturate, caracterizate cu mers treptat ascendent și descendent, cu scări infraoctaviante și note repetate sau *tremollo*-uri, formule arpegiate.

Reperul 55 marchează începutul unui fragment de mare intensitate dramatică, care este generată de un demers cromatic. Pe parcursul acestei pagini orchestrale autorul realizează densități heterofonice, dar se impun și elemente (tratări) solistice. E o contemplare cu caracter improvizatoric, având un aspect cu evoluție cadențială a câte unui instrument, mai puțin pe întregul

ansamblu orchestral. Putem conchide că în acest fragment se păstrează caracterul liric al piesei (nu devine simfonic, ci tot solistic, astfel personajele sunt substituite de instrumentele *solo*).

Scena ospățului reprezintă exemplul cel mai elocvent, *sumuum*-ul în materie de teatralizare a unui discurs sonor, mai ales că este instrumental — ceea ce constituie în esență modalitatea principală de accesare la un nou gen muzical-dramatic.

În concluzie, putem afirma că în întregul stil al lucrării se resimte influența lumii modale, distingând un limbaj propriu cu puternice trăiri personale în abordarea și tratarea travaliului armonico-melodic. Din punct de vedere armonic, opera se încadrează în maniera de lucru tonal-modală în care apar secțiuni armonice sau melodice cu tentă cromatică. În exploatarea posibilităților sistemului tonal compozitorul demonstrează dexteritate, însă vocabularul armonic este prin esență modal-cromatic. Se pleacă de la moduri de proveniență folclorică, cu o structură generală bazată pe tetracorduri sau fragmente de scară, la care se adaugă note cromatice (uneori ajungând în pragul totalului cromatic).

Preocupat de aflarea unei modalități adecvate de îmbinare a indicilor pereni ai tradiției pe de o parte europene și pe de altă parte autohtone, Gheorghe Mustea creează o lucrare cu o viziune de sinteză care înglobează aceste elemente într-o gândire marcată de tradițiile muzicale ale folclorului românesc.

Referințe bibliografice

1. MUSTEA, Gheorghe. *Alexandru Lăpușneanu* [manuscris]. Reducție pentru pian. 1988.
2. MUSTEA, Gheorghe. *Alexandru Lăpușneanu* [manuscris]. Partitura. 1988.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА №2 ГЕОРГИЯ МУСТИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА

CONCERTUL Nr.2 PENTRU ORCHESTRĂ DE GHEORGHE MUSTEA — MODEL REMARCABIL
AL NEOFOLCLORISMULUI MUZICAL

CONCERTO FOR ORCHESTRA No.2 BY GHEORGHE MUSTEA — REMARKABLE MODEL OF
MUSICAL NEOFOLKLORISM

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

профессор хабилитат, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье анализируется Концерт для оркестра №2 Георгия Мусты с позиций стилистики музыкального неофольклоризма, которая ярко проявилась в содержании (красочной картине сельского праздника), претворении традиций лэутарского исполнительства, в интонационной и жанровой стилизации народных танцев хора маре и сырба, в гармоничном совмещении фольклорных элементов с техниками современного композиторского письма — сонорикой и ограниченной алеаторикой.

Ключевые слова: концерт для оркестра, фольклорное направление, стиль, жанр, драматургия, сонорика, алеаторика

În articol este analizat Concertul pentru orchestră Nr.2 de Gheorghe Mustea, de pe pozițiile stilisticii neofolclorismului muzical, care s-a manifestat pe larg în conținutul Concertului (tabloul pitoresc al sărbătorii țărănești), în reflectarea tradițiilor interpretării lăutărești, în stilizarea intonațională și genuistică a dansurilor

populare hora mare și sârba, în îmbinarea armonioasă a elementelor folclorice cu tehnicile scriiturii componistice moderne — sonorica și aleatorica controlată.

Cuvinte-cheie: concert pentru orchestră, orientare folclorică, stil, gen, dramaturgie, sonorică, aleatorică

In the article there is an analysis of the Concerto for Orchestra No.2 as regards the musical neofolklorist stylistics which manifested itself widely in its content (the picturesque tableau (image) of a rustic holiday), the description of the fiddlers' playing, the intonational and genre stylization of the folk dances Hora Mare and Sârba, in the harmonic combination of folklore elements with modern composition writing techniques — sonority and limited (controlled) aleatory.

Keywords: concerto for orchestra, folklore orientation (trend) genre, dramaturgy, sonority, aleatory

Написанный Г. Мустей в 1990 году, спустя одиннадцать лет после *Концерта для оркестра №1*, *Концерт для оркестра №2* отличается от него по содержанию, драматургии, форме. Если для *Концерта №1* композитор избрал драматургию развития конфликтных образов, то драматургия *Концерта №2* основана на последовательности контрастных картин. Ещё одна принципиальная особенность одночастного *Концерта №2* состоит в его большей стилевой ориентации на фольклорное направление, по сравнению со стилевым плюрализмом *Концерта №1*. *Концерт №2* Г. Муста в плане концепции можно определить как гимн высокому лэутарскому искусству — символу благодарной любви к родному краю. Средствами симфонического оркестра в Концерте воспроизводятся красочные картины сельского праздника, главными героями которого являются современные лэутары. Ещё в раннем детстве Г. Мустя был так очарован искусством народных музыкантов-исполнителей, что стал виртуозом игры на всех обязательных инструментах тарафа: флуере, нае, окарине, скрипке, аккордеоне. Живая практика исполнительства на различных инструментах пробудила интерес к приобретению серьёзного профессионального музыкального образования, в результате которого состоялось становление Г. Муста, как яркого композитора и как выдающегося симфонического дирижёра.

Концерт №2 Г. Мустя посвятил памяти великого румынского классика Джордже Энеску, который в своё время произнёс: «Наш фольклор не только возвышен и прекрасен, он делает человека всепонимающим. Он учёнее всей так называемой учёной музыки, и это совершенно инстинктивно. Он мелодичнее всякой мелодии, и совершенно произвольно он нежен, ироничен, печален, весел и сосредоточен» [1, с. 161]. Позицию Дж. Энеску полностью разделяет Г. Мустя, что отразилось в откровенной стилевой близости некоторых его сочинений произведениям Дж. Энеску. В манере, свойственной Дж. Энеску, Г. Мустя «вживается» в «душу» каждого инструмента оркестра. Творчество обоих роднит также склонность к технике импровизации, к рапсодийному мышлению, что обнаруживается даже в названиях сочинений Дж. Энеску (*Румынские рапсодии для симфонического оркестра №1 и №2*) и Г. Муста (*Рапсодия для ная, кларнета и фортепиано; Рапсодия «Молдова» для оркестра народных инструментов*). И хотя указания на жанр рапсодии не фигурирует в названии *Концерта №2* Г. Муста, в нём скрестились, с одной стороны, принципы концертирования, характерные для классико-романтических концертов, и, с другой стороны, художественные принципы лэутарского исполнительства, в числе которых рапсодийность занимает важное место.

Следуя заветам Дж. Энеску, Г. Мустя в *Концерте №2* продолжает тенденцию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими традициями. Главенствует при этом традиция романтиков, восходящая к творчеству Римского-

Корсакова, Чайковского, Грига, Энеску, с их повышенным вниманием к представлению идеализированных картин своей Родины. Специфика романтической манеры обращения к фольклорным источникам отличается от таковой в творчестве И. Стравинского и Б. Бартока, акцентирующих фольклорные архаизмы и варваризмы.

Что касается классической традиции, то Г. Мустя в данном концерте остаётся верен завету Глинки (*мелодия — душа музыки*), опираясь на ясные мелодические конструкции, широко экспонируемые и вариантно развиваемые.

Концерт №2 Мустя от *Румынских рапсодий* Дж. Энеску отделяет период в 90 лет, в течение которого отношения в системе *композитор и фольклор* эволюционировали (в том числе и в творчестве самого Энеску). Первое отличие состоит в том, что Мустя не цитирует ни одной подлинной фольклорной мелодии, тогда как Энеску к ним обращался. Отказавшись от использования цитат, Мустя насыщает каждый элемент музыкальной ткани Концерта фольклорным духом, проникающим в каждую интонацию, ритмическую формулу, в фактурные составляющие, способы звукоизвлечения, приближаясь, таким образом, к адекватному фольклорному мышлению, изобретательно освоив направление *новой фольклорной волны*, характерное для творчества советских композиторов второй половины XX века.

В *Концерте №2* представлена сложная и гармонично структурированная картина сельского мира, увиденная индивидуальным композиторским взглядом. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, концентрирующие динамизм и оптимизм. Они сформировали интонационную базу Концерта, позволившую воплотить впечатляющую феерию традиционных сельских праздников, бытующих, кстати, до сегодняшнего дня. Любование аутентичными ценностями искусства и жизни своего народа, а также способы их воплощения позволяют провести параллель с такими сочинениями, сходными по типологии жанра, как *Карпатский концерт* украинского композитора М. Скорика или *Озорные частушки* Р. Щедрина.

Другое принципиальное отличие от *Румынских рапсодий* Энеску коренится в усложнённом стилевом спектре *Концерта №2*, в котором, наряду со стилистикой классицизма, романтизма и фольклоризма, активно заявляют о себе техники поставангардного письма — сонорика, алеаторика и т.д.

В основе драматургии одночастного Концерта лежит контрастное сопоставление разномасштабных разделов, следующих друг за другом по монтажному принципу. Процесс развития в этом красочном ряду эпизодов-кадров цементируется строго классической конструкцией из экспонирующего раздела, центрального блока, репризы и коды. В целом драматургия разворачивается от величественных и степенных эпических, лирико-эпических картин к лирико-танцевальным, которые нанизываются друг на друга словно динамический каскад. Кульминационная зона, располагаясь между цифрами 25 и 45, означает пик в эволюции праздника. В репризе возвращаются эпические картины из первого раздела, что приближает архитектуру концерта к сложной репризной трёхчастной форме. Динамическая кода базируется на танцевальном ритме сырбы.

В первом разделе Концерта (ц.1–7) последовательно представлены два контрастных образа и соответственно две контрастные темы. Первая тема, торжественно-эпическая, излагается группой струнных инструментов (унисон виолончелей и контрабасов) в диатоническом *Ля мажоре*. Тема развивается свободно и гибко благодаря интонационному

волнообразному колебанию от тоники: сначала к верхнему квинтовому тону, затем к нижнему. Во второй теме происходит жанровая модуляция от эпической начальной темы к лирико-танцевальной, в которой контраст представлен многопараметрово: темп *Andante grave* сменился на *Più mosso*; размер с 4/4 на 3/4; тембр струнных на два гобоя; мелодика в стиле грациозного женского танца украшена характерными для молдавской народной музыки мордентами и форшлагами. В дальнейшем обе темы несколько раз продолжают звучать в сопоставлении, но при этом первая эпическая тема, рисующая образ родной земли, не подвергается изменениям, сохраняя тембровую окраску. Вторая же тема получает интенсивное вариантное развитие, как тембровое, так и фактурное: с ц.3 она озвучивается кларнетами и фаготами в трёхголосной полифонической фактуре. Как вспышка лирической экспрессии, на короткий миг возникает звучание двух флейт, а с ц.5 тема поручена валторнам, причём с каждым вариантом композитор усложняет структуру самой темы, добавляя каденционные импровизации. Начиная с ц.5, композитор прибегает к контрапунктическому изложению обеих тем, подобно характерному для современной музыки приёму параллельной драматургии. Таким образом, контраст тем в горизонтальном сопоставлении трансформируется в контраст по вертикали. С ц.6 (ремарка *A tempo*) вторая тема, полностью впитав «соки» эпической первой, отделяется от неё и выступает в полновесной функции главной темы концерта. В этой роли обогащается её живописный тембровый наряд, представленный деревянными духовыми, трубами и *pizzicato* струнных.

Акцентируя танцевальный образ, композитор тем самым подчёркивает, что приготовления к празднику окончены и можно начинать процесс центрального действия. Но в этот момент в драматургии происходит резкий слом. Свободный дух композиторской фантазии привёл к неожиданному эффекту в конструкции формы, основанному на «принципе эллипсиса, моделирующего внезапность творческого открытия» [2, с. 142]. Начиная с ц.7 (ремарка *Senza misura. A cadenza*) неожиданно вклинивается раздел виртуозной каденции. В данном случае композитор отступает от классического жанрового канона, когда каденция находилась на стыке репризы и коды, и помещает её между экспонирующим и центральным разделами.

В каденции радикально меняется *параметр экспрессии* (определение В. Холоповой). Здесь доминирует сонорная техника, выдвигая на первый план тембровые и фактурные средства. В манере виртуозного концертирования впервые выступают новые тембровые персонажи — две арфы, колокольчики, вибрафон и челеста; изменяется метроритмическая система: на смену регулярной акцентной метрике экспозиции приходит нерегулярная, переменная. Интонационную основу каденции составляют узорчатые каскады пассажей из различных фигураций, переходящих в партии второй арфы в *glissando*. В данном сонорном блоке Г. Мустя демонстрирует замечательную ритмическую изобретательность: каждый инструмент наделён индивидуальным ритмическим рисунком, но и он нестабилен. Например, основу арфовых фигураций составляют вначале длительности восьмых, переходящих в шестнадцатые, затем в триоли шестнадцатых и, наконец, в тридцать вторые. Волнообразный ритмический рисунок в партиях колокольчиков и вибрафона строится из пульсирующих ритмоформул — то крещендирующих, то диминуирующих. Партия челесты состоит из тират тридцать вторых, переходящих в шестнадцатые с группировкой по 4 и по 3. В результате возникает впечатление сонорного «облака» с полиритмической структурой как по горизонтали, так и по вертикали. В ц.9 сонорное «облако» растворяется в

алеаторическом блоке (кульминации свободной ритмики), музыкальная ткань которого в итоге трансформируется в диатонический комплекс, т.е. возвращается «на круги своя». Большую роль выполняет при этом педаль низких струнных.

Необходимо заметить, что, обращаясь к техническим приёмам современного письма, Г. Мустя приближает их к лэутарской манере исполнительства на цимбалах, одной из характерных особенностей которой служит ритмически свободная система *parlando rubato*. С ц.10 картина праздника неостановимо динамизируется: начинается калейдоскоп танцев в народном духе. Открывается этот дивертисмент медленным танцем (условно главная тема, которая сформировалась в экспонирующем разделе), затем следует *хора mare* и *сырба*. Для каждого танцевального «номера» композитор избирает специфический тембр. Для нежного женского первого танца — это соло скрипок, спокойно звучащих на фоне виолончелей, фаготов и валторны. Звуковая экспрессия нарастает в этом разделе не только с усилением динамики, но и за счёт уплотнения фактуры, вовлекая в совместную игру группы струнных и деревянных духовых инструментов. Имитацию звончатых цимбал, без которых не обходится ни один сельский праздник, выполняет партия фортепиано.

С ц.13 вступает новый танец — плавная, степенная *хора mare* с характерным метроритмом 6/8, с затактовыми пассажами к первой доле, придающими танцу особую торжественность. Собственно мелодия *хоры* поручена наиболее проникновенным и лирическим тембрам оркестра — дуэту скрипок и альтов. Подчёркивая фольклорный источник, композитор указывает в партитуре: *Tempo di Hora; Andantino rustico*. За *хорой mare* следует новое сонорное «облако» (ц.16, ремарка *senza misura*), после которого парад танцев продолжает тема в ритме энергичной *сырбы*. Эта же праздничная тема будет венчать финал концерта. А до тех пор танцевальная спираль раскручивается дальше: в ц.19–22, как последний лирический «островок» возникает новый вариант *хоры mare*. В ц.25 композитор вводит тему, близкую фольклорной *сырбе*. Аура национальной почвенности усилена также появлением в партитуре специфического народного инструмента — свадебного барабана. С его введением внимание сосредоточено на остинатных ударах восьмых продолжительностью в 40 (!) тактов. Ритм свадебного барабана на всём протяжении поддерживает гармония тонического трезвучия *Ля мажора* у струнных *pizzicato*. Данный приём долгого ритмического остинато композитор перенёс из практики лэутарского исполнительства.

Другой излюбленный приём лэутарской игры Г. Мустя воспроизводит в виртуозной каденции скрипачей (ц.45), когда весь остальной оркестр, в манере фольклорного *тарафа* как бы замирает в немом восхищении от «акробатической» техники скрипачей-солистов, исполняющих тему с характерной триольной группировкой. Собственно передача оркестрового *tutti* солирующим исполнителям восходит к *concerto grosso*. С ц.51 (ремарка *lo stesso tempo*) открывается финальный этап концерта — синтетическая реприза: главная тема из начального раздела звучит на фоне пассажей в духе *сырбы*. Завершает сочинение кода, в которой возвращается первоначальный эпический образ родной земли. Только теперь тема вступления приобретает характер оды, исполняясь в четверном увеличении группой медных духовых.

В результате структура целого в *Концерте №2* представляет органический сплав трёх классико-романтических форм: 1) трёхпятчастная форма *A B A B A*, в которой фактура разделов *A* базируется на мелодико-гармоническом тематизме, а разделов *B* — на сонорном;

2) слитно-циклическая форма рапсодийного типа; 3) контрастно-составная форма сюитного типа. Стиль *Концерта для оркестра №2* можно классифицировать как смешанный, где при главенстве традиции неофольклоризма ощутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к техникам современного композиторского письма.

Библиографические ссылки

1. КОТЛЯРОВ, Б. *Джордже Энеску*. Москва: Советский композитор, 1989.
2. БИРЮКОВ, С. Обаяние импровизации. В: *Музыкальный современник*, вып.5. Москва: Советский композитор, 1984, с. 134–150.

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL

DESPRE UN PROCEDEU DE INTERPRETARE LA VIOARĂ ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ

REGARDING A METHOD OF PERFORMING ON THE VIOLIN IN TRADITIONAL MUSIC

IAROSLAV MIRONENKO,
doctor habilitat în studiul artelor,
Krasnodar, Federația Rusă

În urma unei investigații de teren în satul Lozova, r-nul Strășeni, care avea ca scop identificarea variatelor unui cântec folcloric înregistrat de către I. Mironenko de la o informatoare din satul Thamaha, sat de moldoveni din Caucazul de Nord — Rusia, muzicologul a descoperit un lăutar violonist care i-a demonstrat un procedeu specific lăutăresc de execuție la vioară. Acest procedeu este reprezentativ pentru un nivel avansat de interpretare la vioară.

Cuvinte-cheie: investigații de teren, folclor, violonist, procedeu de interpretare

Following a field study in the village of Lozova, Strășeni, aimed at identifying the variants of a folk song recorded by I. Mironenko from an informant living in the village of Thamaha, North Caucasus — Russia, a village inhabited by Moldovans, the musicologist discovered a fiddler who demonstrated him a specific process of execution on the violin. This method is representative of an advanced level of interpretation on the violin.

Keywords: field investigations, folklore, fiddler, method of interpretation

La sfârșitul lunii septembrie, anul curent (2016) am mers în satul Lozova, r-nul Strășeni pentru a face cercetări de teren legate de conținutul unui cântec liric, pe care l-am înregistrat într-un sat de moldoveni din Caucazul de Nord (Rusia) — Thamaha. În limba populației băștinașe — adâgheilor, această denumire înseamnă locul Domnului sau loc sfânt. Amintim că țărani moldoveni s-au stabilit în diferite sate din Caucazul de Nord după reforma agrară din 1861, promițându-li-se pământ. Familii întregi din satele Codrilor — Redeni, Bardar, Grozești, Pererâta, Frăsinești, Onișcani și altele, cu care cu boi sau prin Odesa pe mare, luând strictul necesar, s-au îndreptat spre Caucazul de Nord. Oamenii aveau grijă ca să ia cu ei nu numai obiecte de uz, dar și toată bogăția spirituală pe care o moștenise — cântecele și dansurile, iscusința cu care cântau la fluier, din cimpoi, din frunză de prasad, nu uitau nici tradiția Jocului, nici șezătorile și cântecele de leagăn. Cântecele mi l-a interpretat o localnică din satul Thanaha cu numele Anna Benzari, născută în 1910. În textul poetic al cântecului liric *Harbujel cu frunza-n sus*, care radiază un sentiment excepțional de bucurie, de percepție luminoasă a vieții, se menționează despre satul Lozova, ceia ce m-a determinat să plec în acest sat:

*Să-i pun șaua binișoru,
Să mă duc unde mi-i dor,
Frunză ș-un mohor.
Să mă duc la Lozova
Să-mi văd puica ce face,
Frunză ș-un mohor.*

Cântecul integral este în colecția mea *Și cânt codrului cu drag* [1, p. 52].

Căutând prin satul Lozova variante ale acestui cântec am cunoscut un lăutar violonist Pavel Moraru, născut în satul Tabăra, în anul 1951. Din discuții am aflat ca are o experiență bogată în a

cânta pe la nunți, cumătrii și alte petreceri nu numai în satul Lozova, dar și prin satele vecine. A început să cânte la vioară destul de târziu pentru acest instrument — la 14 ani. După absolvirea Tehnicumului pedagogic din or. Calarași, și-a continuat studiile la Institutul de Arte *G. Musicescu* (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), facultatea Iluminare culturală. Am înregistrat de la el mai multe melodii, printre care diferite melodii de joc, jalea miresei, de asemenea o bătută, pe care a creat-o însuși muzicianul. Melodia bătutei, care se caracterizează prin expresivitate și originalitate, poate prezenta interes pentru alți interpreți sau chiar pentru orchestrele de muzică populară. Vioara la care cântă acest lăutar — Pavel Moraru, a cumpărat-o de la un violonist bătrân, care a cântat în orchestra ansamblului *Joc*. Pe partea din spate a vioarei a gravat „Stradivari”. Nu putem spune dacă într-adevăr poate fi un Stradivari, însă corpul instrumentului după diferite trăsături ale sale este apropiat caracteristicilor instrumentului celebrului meșter italian. Totuși, probabil este o copie reușită a vioarei Stradivari.

Spre sfârșitul întâlnirii noastre violonistul a demonstrat un procedeu de interpretare la vioară, pe care l-a văzut în anul 1970 la un festival raional de folclor în or. Călărași. Atunci, la concert, un violonist foarte bătrân a rupt un fir păr din arcușul său, l-a legat de coarda *re*, în partea unde se termină corpul vioarei, a tras de păr și s-a auzit un sunet. Înălțimea lui o schimba ca de obicei, astfel, trăgând de păr a interpretat o melodie. Într-adevăr, acest procedeu este caracteristic manierei violonistice tradiționale de interpretare. Lăutarii violoniști inventau mereu diferite procedee pentru a face față concurenței și pentru a fi solicitați. Apoi Pavel Moraru a executat în continuare melodia obișnuit, adăugând și diferite ornamente. (Vezi această melodie în anexă). Chiar dacă acest procedeu este cunoscut muzicienilor, totuși înregistrarea lui în procesul investigațiilor de teren în zilele noastre și descrierea acestuia prezintă un anumit interes pentru etnomuzicologi.

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of five staves of music. The first staff has a tempo marking of quarter note = 92 and a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth and fifth staves also have a dynamic marking of *mf*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Referințe bibliografice

1. MIRONENKO, I. *Și cânt codrului cu drag: Folclor moldovenesc din satele nord-caucaziene*. Chișinău: Literatura artistică, 1987.

**DOUĂ OBICEIURI SEMNIFICATIVE ÎN VIAȚA TINERILOR DIN
COLECTIVITATEA RURALĂ CONTEMPORANĂ — PETRECEREA LA ARMATĂ
ȘI JOCUL DE HRAM**

TWO CUSTOMS WITH A SIGNIFICANT ROLE IN THE LIFE OF YOUNG PEOPLE IN THE
RURAL COMMUNITY — SEEING OFF TO THE ARMY AND PATRON SAINT DAY CELEBRATION

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

În articolul dat sunt punctate repere importante legate de existența obiceiurilor, a creației muzicale tradiționale în condițiile contemporane de viață socială. Unele dintre acestea se desfășoară în virtutea tradiției cu adaptări neesențiale, păstrându-și nealterat conținutul și semnificația, altele sunt reanimate și incluse în circuitul cultural rural în scopul păstrării, salvării și valorificării patrimoniului cultural. Obiceiurile „Petrecerea la armată” și „Jocul de Hram” reprezintă manifestări cu funcție premaritală, care încă au un rol important în viața tinerilor din colectivitatea rurală în contemporaneitate.

Cuvinte-cheie: obiceiuri, colectivitate rurală, tineri, salvagardare, repertoriul muzical

The article outlines the major aspects related to the existence of customs and traditional music in the milieu of the contemporary social life. Some of these are conducted according to tradition with minor adaptations, preserving their content and meaning unaltered, while others are revived and included in the rural cultural circuit with the aim of preserving, safeguarding and harnessing the cultural heritage. The customs of “seeing off to the army” and “patron saint day celebration” act as manifestations with a premarital function, which still have an important role in the life of young people in the contemporary rural community.

Keywords: customs, rural community, young people, safeguarding, musical repertoire

În societatea rurală contemporană, în pofida transformărilor radicale produse, o mare parte fiind distructive, atât la nivel social-economic, cât și în raport cu viața tradițională, totuși, unele obiceiuri și manifestări folclorice se mai practică, evident neuniform ca prezență, conținut și repertoriu în spațiul etnografic al Republicii Moldova. Numim obiceiurile legate de naștere și înmormântare, ceremonialul nupțial, diferite tipuri de colindat. Transformările survenite la nivelul întregului sat s-au extins asupra instituțiilor premaritale, „din necesitatea existenței unei concordanțe între starea de fapt și funcționalitatea lor. În cadrul unor fenomene ample, cum ar fi mobilitatea teritorială și socială, <...> pătrunderea în viața satului a mass-media, înființarea căminelor culturale, creșterea gradului de instruire în rândul populației sătești, atât modul de alegere a partenerului, cât și a cadrului în care se petrece acest lucru au avut de suferit” [1, p. 283]. În acest context încă mai prezintă valoare semantică și funcțională instituțiile premaritale *Petrecerea la armată* și *Jocul de Hram*.

Prezentăm în continuare reperele fundamentale ale acestor manifestări.

Petrecerea la armată este organizată de către părinții băiatului, dar rolul prim îl are mama, împreună cu câteva neveste — rude și vecine. Evident evenimentul este direcționat spre tinerii din localitate, fete și flăcăi, din anturajul personajului principal — recrutul.

Actul înstrăinării, caracteristic manifestării, adică plecarea impusă a unui individ din mediul natural și familial propriu vieții lui, fie temporar — cazul dat, fie pentru totdeauna și integrarea acestuia într-un mediu nou, un mediu străin, este încă bine reliefat, reflectând cele trei secvențe fundamentale: desprinderea, trecerea și integrarea, codificate la rândul lor în acțiuni concrete, care pot fi separate, evident, doar convențional.

Așadar:

– desprinderea de familie, de prieteni, prietenă, mediul firesc, acoperă intervalul pregătirii mesei festive, invitarea rudelor, dar în special a tinerilor, deoarece ei sunt actanții principali;

– trecerea propriu-zisă plasează în centru masa festivă, însoțită de dans, cântec și câteva acțiuni tradiționale integrate, încă bine păstrate și anume:

a) plantarea unui arbore fructifer de către recrut;

b) legarea recrutului cu prosoape, oferirea diferitor daruri din partea rudelor;

(Moment ce denotă sentimentul de tristețe, înstrăinare. Pentru a realiza un echilibru emoțional nu lipsesc momentele ludice, precum prezența unei bătrâne, de regulă bunica, care îi aduce daruri sub formă de alimente (vin, mămliguță, plăcinte, brânză de oi, ceapă, ș.a.), pe care într-un trecut nu prea îndepărtat le-ar fi luat recrutul cu el, sa-i fie utile în călătoria până la destinație, drumul fiind lung, datorită transportului — car, căruță, etc. În prezent fiind, evident, inutile. Astfel dintr-un act important, grav această acțiune se transformă într-unul distractiv.)

c) prietena îi dăruiește o băsmăluță (un fel de năframa) pe care i-o prinde la brâu, simbolizând un legământ de fidelitate; este cunoscută și balada *Inelul și năframa*, care reflectă aceeași acțiune;

d) toți cei prezenți la fel vin cu daruri, dar în special, donează bani (sume mici, comparativ cu cele din cadrul nunții);

– integrarea acoperă intervalul de la adunarea tuturor recruților din aceeași comunitate într-un loc anume al localității, sau din diferite localități într-un centru de recrutare administrativ, petrecuți de regulă de fete și flăcăi, prieteni apropiați, până la revenirea ultimilor la casele lor, încheindu-se astfel întreg ceremonialul petrecerii sau plecării la armată.

Repertoriul muzical interpretat la masa festivă, este extrem de pestriț, incluzând atât creații folclorice, cât și contemporane de diferit gen. De fapt, într-un fel amintește de repertoriul nupțial. În funcție de formația de muzicieni care e invitată, este și conținutul repertoriului interpretat. Cert este faptul că neapărat vor fi executate măcar unul dintre cântece tradiționale de cătănie, iar în prezent, s-a făcut chiar o modă de a interpreta creații de origine folclorică. Nu lipsește nici actul de jelire a recrutului, dar nu am înregistrat, cu regret, recent vreun bocet ritual, acesta reducându-se la o simplă lamentație și aceasta nesemnificativă, dictată de starea afectiv-emoțională a mamei sau altei persoane de sex feminin apropiate. Obiceiul, evident, și-a pierdut conținutul dramatic, înclinând balanța înspre distracție, petrecere.

Jocul de Hram este la fel o manifestare ce se practică încă în comunitatea rurală contemporană și care vizează în primul rând tinerii — fete și flăcăi. *Hramul* este o sărbătoare importantă pentru colectivitatea sătească (precizez: în Republica Moldova satul este unica unitate administrativă ce precede pe cea de oraș, nu exista unitatea de comună). El marchează ziua sărbătorii religioase când a fost sfințită biserica din sat. Fiecare localitate are ziua sa de *Hram*. După anii 90', printr-un decret de guvern această zi este declarată nelucrătoare pentru localitatea respectivă, ceea ce a favorizat păstrarea și marcarea evenimentului prin *Joc*, care se făcea neapărat în această zi. *Jocul de Hram* se desfășoară astăzi în două etape: Jocul propriu-zis, care se organizează ziua și Balul, care are loc seara.

Organizatorii *Jocului de Hram* erau de regulă flăcăii de „frunte” din sat, evident unul dintre ei era conducătorul grupului. Printre aceștia se numărau, în primul rând, cei „scăpați de armată”, adică cu serviciul militar făcut. Ei invitau și plăteau muzicanții, urmăreau desfășurarea corectă a

evenimentului. În prezent rolul acestui grup de flăcăi nu este diminuat, doar că ei colaborează la organizarea Jocului cu directorul casei de cultură și alte persoane responsabile în acest sens din cadrul organelor administrative locale.

La *Jocul de Hram* din prima parte, adică de zi, ce se desfășoară în aer liber, participă doar tinerii, de fapt cine dorește, fără un oarecare aport financiar. Repertoriul de dans este divers, dar neapărat se execută o mare cantitate de melodii de origine folclorică. Dacă e să mă refer în general la elementul coregrafic, atunci trebuie să remarc zona de sud a Basarabiei, unde s-au păstrat un șir de particularități specifice coregrafiei din zonă, mai ales că în multe localități de aici, și în special, în Cahul, centru administrativ zonal, este viabilă tradiția Jocului duminical. Persoane din alte zone ale Basarabiei nu se aventurează să intre în joc, din motivul că nu pot face față conținutului coregrafic destul de complicat.

Balul, care a preluat în mare parte funcțiile manifestării date, începe seara, și durează până după miezul nopții. Se organizează într-o încăpere, intrarea este contra plată. În repertoriul de dans predomină dansuri moderne, depășind ca frecvență jocurile populare. Chiar dacă eticheta și normele Jocului tradițional nu mai au relevanță, totuși balul și-a creat legile proprii de desfășurare, care în mare parte anticipă ceremonialul nupțial. Astfel, flăcăul, inițiatorul balului, devine cea mai importantă persoană din cadrul petrecerii. El alege Regina balului, de regulă, prietena lui sau fata cu care este deja logodit.

Orice alt flăcău care dorește să danseze cu regina balului, trebuie să plătească, obicei întâlnit și în cadrul nunții — jucatul miresei pe bani. Uneori se practică furtul Reginei, la fel prezent în ceremonialul nupțial. Spre sfârșitul Balului părinții flăcăului și ai fetei le dăruiesc diverse cadouri, legându-i cu prosoape, asemănător actului nupțial Legătoarea miresei. Astfel se anunța o viitoare căsătorie, care în majoritatea cazurilor urma neapărat.

Printre factorii ce contribuie la păstrarea și realizarea acestor obiceiuri, mă refer la *Petrecerea la armată* și *Jocul de Hram*, numim pe cel social, tradițional, etic, familial, economic, ludic. Precizez: în spațiu rural există încă (evident neuniform exprimat) mentalitatea patriarhală și sentimentul de rudenie cu persoane destul de îndepărtate, la distanță de câteva generații, iar conceptul tradițional, ce reflectă necesitatea executării unei acțiuni, manifestări, explicat de colportori prin „așa se cade”, „așa trebuie”, este la fel destul de bine conservat. Acestea completate cu dorința firească a tânărului recrut, în cazul *Petrecerii la Armată*, de a se remarca, a se simți matur, deosebit, în centrul atenției pe de o parte, ca de altfel și în *Jocul de Hram* — grupul de flăcăi, și a părinților „de a fi în rând cu lumea” pe de alta, au alimentat păstrarea obiceiurilor.

Activitatea specialiștilor în domeniul culturii tradiționale în cadrul primăriilor, centrelor raionale, (nu mă refer la profesionalismul acestora), la fel a contribuit pozitiv, în special prin entuziasmul multora dintre acești specialiști, (poate partea infimă bună a activității acestora), la revigorarea unor obiceiuri în condițiile lor firești de manifestare. Anume o astfel de soartă a avut-o în multe localități *Jocul de Hram*. Evident nu s-a intervenit în vreun fel în conținutul și desfășurarea obiceiului, doar s-a realizat o reanimare reușită pe un teren tradițional încă fertil. Și în final, constatăm încă într-un șir de localități prezența vie a acestor obiceiuri și desfășurarea într-o continuitate firească, fără întreruperi sau sincope temporale, chiar dacă accentul principal este pus pe atmosfera de petrecere și distracție.

Valorile culturii tradiționale sunt o modalitate „de exprimare a umanului, căci întreaga existență umană este acel ax al acțiunii, expresia posibilă a adaptării sale, a armoniei omului cu lumea concretă în care acționează” [2, p. 21]. Astfel, păstrarea, salvagardarea, promovarea tradiției,

obiceiurilor, prin exploatarea valorii acestora demonstrate în timp și transfigurarea conținutului semantic prin adaptarea la cerințele vieții contemporane este una din direcțiile fundamentale strategice sub aspect social-cultural al comunităților contemporane.

Referințe bibliografice

1. MINOIU, M.R. Dinamica instituțiilor premaritale. De la hora satului la discotecă — studiu de caz. In: *Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 2000–2002, t. 11/13, pp. 283–294.
2. COMANICI, G. Conceptul „valoare” în cultura populară. In: *Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 2000–2002, t. 11/13, pp. 21–25.

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

THE FOLCLOR ORCHESTRA AS A CONSERVATION, VALORIZATION, CAPITALIZATION FACTOR AND MEDIA DISSEMINATION OF TRADITIONAL MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VASILE CHISELIȚĂ,

cercetător științific coordonator, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei

Demersul își propune să argumenteze necesitatea studierii activității orchestrelor populare profesioniste din Republica Moldova ca factor al identificării, instituționalizării, urbanizării, mediatizării, promovării, valorificării și patrimonializării surselor de muzică tradițională (orală) în contextul proceselor de negociere a identităților culturale din societatea modernă (a doua jumătate a secolului al XX-lea–primul deceniu al secolului al XXI-lea). Autorul își focalizează atenția pe configurarea aparatului teoretic și metodologic al cercetării repertoriului orchestrei profesioniste de muzică populară „Folclor”, ca paradigmă a unei noi direcții stilistice și identități culturale pe tărâmul artei populare contemporane — muzica neo-tradițională.

Cuvinte-cheie: orchestra „Folclor”, categoriile popularului, muzică neo-tradițională, repertoriu, patrimoniu, moștenire, patrimonializare, Republica Moldova

The article is aimed at motivating the necessity to study the professional folk orchestras from the Republic of Moldova as a factor of identifying, institutionalizing, urbanizing, media disseminating, promoting the modern traditional (oral) musical sources in the context of the process of negotiating the cultural identities from the modern society (the second half of the 20th and the first decade of the 21st centuries). The author focuses his attention to the theoretical and methodologic instrument of studying the repertory of the professional folk orchestra „Folclor” as a paradigm of a new stylistic trend of the cultural identity in the sphere of contemporary folk art — neotraditional music.

Keywords: „Folclor” orchestra, popular categories, neo-traditional music, repertory, patrimony, heritage, Republic of Moldova

Pornind de la tema enunțată, aș dori să aduc unele precizări privind actualitatea acesteia ca obiect al cercetării etnomuzicologice, să evidențiez mizele epistemologice de bază și noutatea unui astfel de demers științific în câmpul exegetic al culturii muzicale tradiționale din Republica Moldova și să punctez, totodată, într-o manieră concisă, esențializată, sub formă de teze cu caracter rezumativ câteva din conceptele teoretice ale antropologiei culturale și etnomuzicologiei moderne, importante în procesul elaborării instrumentelor de lucru și cristalizării viziunii metodologice asupra obiectului. Expunerea de față reprezintă o formă de prezentare publică a proiectului

instituțional de cercetare cu tema: *Muzica tradițională din Republica Moldova ca patrimoniu și factor mediatic în epoca modernă: orchestra populară „Folclor”*. În cadrul restrâns al prezentului studiu nu avem pretenția însă de a elucida sau de a epuiza toate aspectele problemei, lucru, de altfel, imposibil în faza incipientă a oricărei întreprinderi de cercetare.

Demersul nostru își propune să argumenteze necesitatea studierii orchestrelor populare profesionale din Republica Moldova ca factor al identificării, documentării, instituționalizării, canonizării, academizării, revalorizării, actualizării, transformării, urbanizării, capitalizării, conservării, prezervării, patrimonializării și diseminării în spațiul public și mediatic actual a genurilor și creațiilor de muzică tradițională, veche, orală, preluate din cultura rurală (țărănească), moștenită de la generațiile predecesoare, în procesul negocierii noilor identități culturale din societatea modernă. Cercetarea vizează, în fapt, două perioade distincte ale istoriei culturale contemporane. Prima cuprinde o parte din epoca totalitarismului sovieto-comunist (1967–1991), iar a doua, — perioada contemporană a tranziției post-sovietice (1991 – prezent). De-a lungul acestor două perioade, raportul hegemonic dintre cultură, ideologie, putere politică și piața de consum a procurat nuanțe particulare, deseori contrastante, fiecare epocă punând în evidență tendințe și modalități specifice de preluare, prelucrare, producere, actualizare și transmitere a patrimoniului cultural imaterial, în speță, a muzicilor rurale (vernaculare) de sorginte orală. Altădată viguroase în planul funcționalității sociale și destul de diversificate sub aspectul stilului de interpretare și al identităților regionale, muzicile tradiționale au intrat, mai cu seamă, după deschiderea, la începutul anilor ‘90, către comunicarea globală a culturilor, concomitent cu creșterea spectaculoasă a rolului tehnologiilor electroacustice avansate în diseminarea mesajelor culturale, într-un proces accentuat de desuetudine și recul. Nu întâmplător, în noul context socio-cultural, creat la confluența secolelor XX–XXI, Convenția UNESCO (Paris, 2003) reține drept obiectiv major al guvernelor naționale identificarea, inventarierea, salvagardarea, recrearea, prezervarea și transmiterea muzicilor tradiționale ale popoarelor și comunităților culturale locale. Element important al patrimoniului cultural imaterial al umanității, muzicile tradiționale constituie, așadar, un „factor de apropiere, de schimb și de înțelegere între ființele umane”, un mijloc de coeziune, consolidare și dezvoltare socială a comunităților, conferindu-le acestora „un sentiment de identitate și continuitate” [1].

Actualitatea și, totodată, noutatea temei alese pentru cercetare rezultă, în primul rând, din lipsa cvasi totală, în spațiul autohton, a lucrărilor științifice speciale la acest capitol, iar în al doilea rând, — din complexitatea și valoarea teoretică și practică a problematicii antropologice, muzicologice, culturologice și sociologice implicite, strâns conexasă la procesele de evoluție, conservare și valorificare a patrimoniului cultural imaterial național, ca parte integrantă și indispensabilă a strategiei de dezvoltare durabilă a societății moderne, în contextul globalizării economice, culturale, tehnologice și informaționale. Absența cercetărilor la tema enunțată se datorează, credem noi, și faptului că majoritatea absolută a exegeților autohtoni din domeniu s-au axat, în mod exagerat, pe viziunea romantică din secolul al XIX-lea, una oarecum depășită, statică, esențialistă, fundamentalistă asupra folclorului, conform căreia, merită a fi cercetate doar faptele culturale provenite exclusiv din societatea țărănească, din obiceiurile, normele și tradițiile rurale ancestrale. Deseori, acestea erau ridicate la rangul de etalon al purității, autenticității și identității culturale naționale. Documentarea și cercetarea etnomuzicologică se îndrepta prioritar spre obiceiurile și muzicile țărănești „vechi”, tratate ca lucruri sfinte, sacrale, canonice, primordiale, ca mesageri ai unui trecut îndepărtat, mitic și mistic, ca furnizori ai unor adevăruri absolute. Evoluțiile

mai noi ale creației orale, fenomenele de transformare, adaptare, actualizare, urbanizare, valorificare și promovare modernă a culturii muzicale populare erau metodic marginalizate, neglijate, omise sau chiar respinse din vizorul cercetării, ele fiind tratate, de obicei, ca elemente străine, toxice, infecte, decadente, de obicei, sub licența inautenticității sau al pretinsului caracter subversiv. Astăzi, în epoca deschiderii globale a cunoașterii, înțelegem mai bine deficiențele, inadecvarea, îngustimea și riscurile gnoseologice nejustificate ale unei astfel de optici reducționiste.

Din largă panoramă a fenomenelor artistice ce țin de valorificarea profesionistă a moștenirii culturale muzicale autohtone, ne propunem să ne focalizăm atenția pe analiza valențelor sociale, etnoculturale, identitare, artistice și patrimoniale ale repertoriului orchestrei de muzică populară *Folclor*. Această orchestră a fost fondată la răspântia anilor 1967–1968, pe valul noii unde folclorice și neoromantice în creația artistică din fosta URSS, beneficiind de aportul reputatului (actualmente, regretatului) maestru, muzician, violonist, creator și dirijor Dumitru Blajinu (1934–2015), în cadrul Radioteledifuziunii de stat moldovenești, astăzi — IPNA Compania Teleradio-Moldova. Sub auspiciul acestei instituții publice naționale, merituosul colectiv artistic a activat timp de 36 de ani, în calitate de orchestră populară profesionistă de studio, fiind sponsorizată de stat. În acest răstimp, orchestra a reușit să înregistreze, pentru fondul audio-vizual republican cu destinație mediatică, un număr impresionant, încă neevaluat, estimat prezumptiv la circa două mii cinci sute lucrări preluate, recreate, inspirate sau re-imaginate din folclor, cântece și melodii instrumentale reprezentând cele mai variate genuri ale muzicii tradiționale, majoritatea sub formă de prelucrări, armonizări și stilizări de autor, fixate în scris, sub formă de partituri, schițe și știmate pentru orchestră, soliști vocali și instrumentiști. Din anul 2005, orchestra *Folclor* a fost transferată la Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, unde desfășoară o amplă activitate concertistică până în prezent. Scopul, baza estetică și credo-ul artistic al acestui colectiv au fost definite, *ab initio*, prin însăși denumirea sa — *Folclor*, care sugera orientarea spre valorile muzicii folclorice vechi, cu scopul de a dezvolta și a propaga un nou tip de muzică tradițională, în acord cu noile necesități culturale ale societății postbelice din RSS Moldovenească, aflate în plin proces de modernizare economică și de reformare ideologică socialistă.

Orchestra *Folclor* reprezintă deopotrivă o instituție culturală de prim rang, un factor și agent social important în peisajul artistic din Republica Moldova. Ea a avut implicații majore în evoluția culturii muzicale naționale din ultimele patru–cinci decenii. Acestui colectiv artistic îi aparține un rol-cheie în dezvoltarea și consolidarea unei noi direcții stilistice pe tărâmul artei populare (folclorice) contemporane, cunoscute în etnomuzicologia modernă sub conceptul de *muzica neo-tradițională*. Acest concept inovator, apt a oferi un cadru epistemologic adecvat înțelegerii sistemice a evoluțiilor moderne ale patrimoniului cultural imaterial, a fost propus, în anul 1995, de cercetătoarea americană Donna Buchanan [2]. El a rezultat din investigațiile speciale ale amplului fenomen cultural, reprezentat de ansamblurile de cântec și dans de stat din Bulgaria, care au exercitat o influență covârșitoare asupra formării noilor identități culturale naționale bulgărești în epoca modernă. Autoarea a demonstrat cu prisosință faptul că muzica neo-tradițională, promovată de orchestrele populare profesioniste, sub auspiciul unor instituții mediatice, artistice și propagandistice ale statului, tinde să reprezinte un etalon al modernizării moștenirii culturale locale, prin adoptarea unui nou stil de interpretare, care se apropie sensibil de practicile și metodele profesionalismului muzical occidental. Principiile de generare și de funcționare a muzicii neo-tradiționale se axează, în opinia autoarei, pe preluarea selectivă,

documentarea, fixarea scriptică, prelucrarea și revalorizarea vechiului material muzical în forme actualizate, standardizate, europenizate. Sistemul mijloacelor de expresie și infrastructura de creație propriu-zisă se dezvoltă grație metodei transferului inovațional din cultura academică occidentală. Spre deosebire de muzicile tradiționale de altădată, în general, restrânse la cadrul comunităților rurale, noul produs cultural se orientează spre o piață economică și mediatică mult mai largă, urbanizată, care favorizează fuzionarea și hibridizarea formelor și genurilor de creație națională cu cele internaționale. Cercetătoarea română Speranța Rădulescu tratează acest fenomen cultural sub prisma conceptului francez de „muzică folclorică sau folclorizată, oficială”. Promovată instituțional și intens utilizată în scop mediatic și propagandistic, mai cu seamă în epoca totalitarismului comunist, muzica folclorică oficială a servit drept „alternativă politizată a muzicilor țărănești” [3, p. 81–82]. Procesele descrise de Donna Buchanan ni se par însă mult mai concludente și adecvate realităților culturale de la răspântia secolelor XX–XXI. Ele relevă analogii tipologice izbitoare cu situația în domeniu din Republica Moldova. Termenul „muzică neo-tradițională”, propus de autoarea americană, exprimă exact sensul evoluției vechiului fond muzical: înnoirea, modernizarea și transformarea. Din atare motive, în studierea repertoriului orchestrei *Folclor*, folosirea termenului de „muzică neo-tradițională” constituie, credem noi, nu numai o premisă teoretică, ci și o necesitate metodologică obiectivă.

Într-un studiu anterior, am prezentat și fundamentat o nouă viziune asupra fenomenului artei muzicale populare din Republica Moldova [4]. Am adus argumentele plauzibile în favoarea necesității revizuirii metodologiei și a strategiilor de cercetare în etnomuzicologia autohtonă, prin debarasarea de dominația nefastă a clișeelelor și conceptelor teoretice depășite, prin orientarea exegezei de specialitate spre realitățile socio-culturale actuale, sensibil diferite de cele din perioada romantică, națională de evoluție a culturii tradiționale (folclorice). Am identificat patru categorii sau domenii principale de manifestare a „popularului muzical”, importante în procesul identificării și studierii transformărilor emblematică, ce s-au produs în peisajul general al culturii populare din perioada tranziției, după căderea, în anii 1990–1991, a așa-numitei „cortine de fier”. Astfel, am evidențiat următoarele categorii ale artei muzicale populare: 1) *muzica tradițională*, specifică comunităților rurale, moștenită din generație în generație, transmisă pe cale orală, prin grai viu, fără scriere, prin co-participare și interpretare la auz, prin mijlocirea instrumentelor muzicale vechi, tradiționale, acustice. Această muzică valorifică genuri, forme, conținuturi tematice și mijloace de expresie din trecut, în strânsă legătură cu datinile și obiceiurile tradiționale ale comunităților sătești. Astăzi, muzica tradițională acoperă un segment destul de redus al pieței culturale naționale și resimte o tendință continuă de descreștere; 2) *muzica folclorică* sau *folcloristică*, domeniul resuscitării și valorificării elementelor de muzică tradițională (țărănească) veche într-un context cultural nou, mai larg, impropriu, urbanizat, diferit de cel nativ, și anume: scena, festivalul, concursul, concertul, serbarea populară, turneul artistic, radioul, televiziunea, mass media, școala, educația, discografia, campania electorală, turismul etc. Actorul principal al acestei arte populare îl reprezintă ansamblurile folclorice profesioniste sau amatoricești, majoritatea apărute la oraș, sub formă de proiect cultural, în cadrul unor instituții, sub egida unor specialiști folcloriști. Astăzi, muzica folclorică acoperă, totuși, o nișă modestă pe piața culturală locală; 3) *muzica neo-tradițională*, domeniul orchestrelor populare, al ansamblurilor de cântec și dans popular, de regulă, sponsorizate și patronate de stat, majoritatea apărute în perioada postbelică sovietică și proliferează până în prezent. Acestea constituie un factor și un mijloc eficient al modernizării, standardizării și instituționalizării stilurilor de muzică tradițională, din care se inspiră

și își asigură resursa de creație. Muzica neo-tradițională acoperă un segment important al pieței culturale contemporane; 4) *muzica populară modernă*, un sub-gen al culturii globale *World Music*, domeniu distinct al valorizării și capitalizării surselor de muzică tradițională locală în albia stilurilor occidentale de muzică comercială *ethno-pop*, *ethno-jazz*, *ethno-rock*, *ethno-folk*, *pop-folk*, *turbo-folk*, *balkan-pop* ș.a., stiluri extrem de prolifică, începând cu anii 1990. Acestea au beneficiat de posibilitățile extraordinare ale noilor instrumente electronice, tehnologii mediatice și computaționale. În virtutea accesibilității, atractivității și diseminării mediatice globale, muzica populară modernă tinde să domine partea cea mai însemnată a pieței culturale locale.

Totodată, am subliniat, că cele patru categorii ale popularului muzical din Republica Moldova sunt în strânsă relație și nu pot fi disociate decât la nivel analitic. Am mai demonstrat și faptul, că în domeniul public, acestea interacționează pe multiple planuri, se influențează și se induc reciproc, mai cu seamă, la nivelul limbajului muzical. Cele patru categorii ale artei populare formează, așadar, un sistem sincretic, specific culturii muzicale populare contemporane în ansamblul ei. Astfel, muzica neo-tradițională procură un loc distinct și bine determinat în sistemul culturii muzicale populare moderne. Prin urmare, ea nu poate fi gândită și nici cercetată izolat de acest sistem, fiindcă i se integrează, ca parte componentă.

Scopul abordării etnomuzicologice a temei enunțate constă în articularea unei imagini generale asupra textului, contextului, semnificațiilor și identităților culturale implicite în repertoriul promovat de orchestra profesionistă de muzică populară *Folclor*. Studiarea acestui subiect oferă cercetătorului șanse extraordinare în atingerea unui obiectiv fundamental, și anume: dezvoltarea mecanismului, prin care factorii, actorii, agenții și instituțiile societății contemporane identifică, selectează, cercetează, sistematizează, conservă și valorifică diversele forme ale moștenirii muzicale din trecut, investite cu valoare simbolică, istorică și identitară, transformându-le astfel în elemente de patrimoniu cultural imaterial al modernității, asigurându-le o nouă viabilitate, vizibilitate și utilitate publică. Înțelegerea mecanismului de preluare și adaptare culturală a muzicilor tradiționale necesită însă luarea în considerație a diferenței de sens, pe care antropologia modernă o acordă conceptului de „moștenire” și celui de „patrimoniu”. Ambele concepte simbolizează acțiuni, metode, scopuri, obiective și finalități diferite în procesul de transmisie culturală. Astfel, conceptul de „moștenire” exprimă procesul de preluare și conservare intactă, statică, mecanică, nemodificată, fixă, iconică a obiectelor culturale din trecut, de regulă, în scopul păstrării muzeale, comemorării rituale sau contemplării istorice. Conceptul de „patrimoniu”, din contra, presupune procesul de preluare vie, dinamică a obiectelor culturale moștenite, care sunt trecute organic prin sufletul, gândirea și sensibilitatea omului creator contemporan, în scopul actualizării, îmbogățirii, dezvoltării, asimilării și adaptării continue a acestora la condițiile concrete de viață ale societății. Anume conceptul de patrimoniu se potrivește studiului etnomuzicologic și antropologic al orchestrei *Folclor*.

Timp de peste patru decenii, formarea repertoriului muzical al acestei orchestre a constituit, de facto, un proces de *patrimonializare* (concept propus și popularizat în spațiul românesc de către antropologul francez Pierre Bidart [5]), prin care o serie întreagă de elemente ale culturii muzicale orale autohtone (creații, genuri, forme, structuri modale, ritmice, melodice, coloristice, tipuri de instrumente, ansambluri organofone, norme, valori și principii estetice etc.) au fost convertite, grație judecății de valoare și acțiunii de documentare, fixare, „intabulare”, notare muzicală a unor experți (muzicieni școliți, savanți, compozitori, aranjori, culegători, dirijori etc.), în bunuri de patrimoniu imaterial și totodată în subiect al memoriei colective, pentru a servi viitorul, progresul

și prosperitatea. Așadar, în accepțiunea antropologiei culturale, patrimonializarea presupune o atitudine creatoare a omului contemporan față de tradițiile, datinile și expresiile culturale moștenite. Ea reprezintă un proces viu de redescoperire, reevaluare, re-imaginare, re-creare, îmbogățire, adaptare, actualizare, re-contextualizare, fixare scriptică, transmitere și valorificare specializată (artistică, științifică, mediatică, economică etc.) a creațiilor muzicale orale din trecut, în consens cu necesitățile societății moderne, urbane sau în curs de urbanizare, transformându-le în obiect al conștiinței, memoriei, schimbului, în resursă a bunăstării spirituale și materiale. Formarea repertoriului orchestrei *Folclor* poate fi asemuită procesului de producție (selectare, fixare, prelucrare, stilizare, înregistrare), sinonim cu patrimonializarea, proces, care permite creațiilor muzicale, de origine sau de circulație orală, „să acceadă la statutul de patrimoniu” [6]. O primă estimare a lotului de partituri, păstrate în biblioteca Companiei Teleradio-Moldova, atestă faptul, că doar în perioada anilor 1968–1988, la formarea repertoriului orchestrei, soliștilor vocali și instrumentiști au participat, cu un număr impresionant de prelucrări, armonizări și stilizări de folclor, peste 70 de autori locali.

Analiza formei, conținutului și statutului cultural al creațiilor orchestrei populare profesionale *Folclor* se va axa pe unele noțiuni și concepte-cheie, apte a dezvălui aspectele de bază ale procesului de adaptare, transformare și modernizare a surselor de muzică tradițională autohtonă. Printre cele mai importante noțiuni și concepte, evidențiem următoarele:

1) *identificarea* — procesul de culegere, selectare și eșantionare a surselor orale de către un expert (muzician școlit, compozitor, instrumentist etc.), care apelează direct la colportorii și performerii tradiționali din teren, sau la propria memorie și imaginație creativă;

2) *documentarea* — fixarea audiovizuală sau în scris a creațiilor orale, redarea structurii melodice, ritmice și arhitectonice a materialului primar;

3) *intabularea creației* — scrierea partiturilor pentru o orchestră populară-tip, în scopul sincronizării, unificării, echilibrării, disciplinării și controlării actului intonațional de către un „dirijor”, procedeu ce presupune limitarea sau excluderea cvasi totală a inițiativei proprii, a variației și improvizației, specifice practicii orale (lăutărești) de interpretare în grup;

4) *instituționalizarea* — dobândirea unui caracter oficial, schimbarea statutului creației folclorice, trecerea de la forma orală la cea scrisă, de la cea anonimă la cea personalizată, de regulă, consfințită prin acțiunea de autorizare, exercitată de consiliile artistice, ceea ce favorizează deseori tendința de ideologizare, capitalizare sau „privatizare” a surselor de muzică tradițională;

5) *academizarea* — dobândirea unui aspect literar, tratarea structurii creațiilor folclorice sub prisma teoriei muzicii clasice, afilierea la tradițiile muzicii literate, academice;

6) *canonizarea* — standardizarea genurilor și structurilor muzicii tradiționale, încadrarea ritmului în măsuri, rigidizarea formelor și mijloacelor de expresie, unificarea ornamentației melodice și a formulelor de acompaniament, nivelarea stilurilor regionale, impunerea modelelor fixe, consacrate, profesionale;

7) *revalorizarea* — descoperirea noilor posibilități de expresie a vechiului material în noul context cultural al societății moderne, cu implicarea noilor mijloace de expresie instrumentală și orchestrală, relansarea și revigorarea muzicii tradiționale în noi forme de interpretare;

8) *transformarea* — reutilizarea materialului primar, prelucrarea, reformularea și restructurarea surselor vechi de muzică tradițională, în consens cu influențele și necesitățile culturale ale societății contemporane;

9) *conservarea* — prezervarea și salvarea elementelor de patrimoniu imaterial prin acțiunea specializată de identificare, inventariere, documentare, fixare în scris, înregistrare sonoră, diseminare mediatică și valorificare artistică în contextul larg al societății contemporane;

10) *modernizarea* — actualizarea surselor de muzică tradițională, integrarea acestora în sistemul culturii populare contemporane, resemantizarea conținuturilor, revizuirea formelor și mijloacelor de expresie, îmbogățirea infrastructurii de creație și a fondului organologic, înnoirea, primenirea și adaptarea stilurilor de interpretare;

11) *mediatizarea* — diseminarea socială largă, punerea în circulație, sporirea gradului de vizibilitate a patrimoniului muzicii tradiționale, cu mijlocirea mass media moderne;

12) *construcția identitară* — fortificarea conștiinței apartenenței naționale, etnice, culturale, religioase și de grup a indivizilor, exercitarea rolului de liant social al muzicii neo-tradiționale în societatea modernă.

În concluzie, la finalul acestei scurte expuneri, dorim să subliniem, că mizele cercetării etnomuzicologice și antropologice a repertoriului orchestrei *Folclor* deschid o amplă panoramă epistemologică vizând procesele sociale, culturale, politice și economice din perioadele istorice enunțate mai sus. O astfel de cercetare ar pune în evidență aportul unor întregi generații de oameni de creație, muzicieni, interpreți, poeți, scriitori, dirijori, folcloriști, compozitori, pedagogi, instituții artistice și de învățământ, reformatori ai culturii muzicale tradiționale, care au știut să identifice, să îmbogățească, să revalorizeze resursele folclorului și să le pună în slujba dezvoltării durabile și sustenabile a societății.

Referințe bibliografice

1. Convenție din 17 octombrie 2003 pentru salvarea patrimoniului cultural imaterial (introducere și art.2) [online]. In: *MonitorulJuridic.ro*: [site]. [accesat 29.06.2016]. Disponibil: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/conventie-din-17-octombrie-2003-pentru-salvagardarea-patrimoniului-cultural-imaterial-emitent-act-international-publicat-n-monitorul-oficial-67741.html>
 2. BUCHANAN, D. Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. In: *Ethnomusicology*, 1995, vol. 39, nr. 3, pp. 381–416.
 3. RĂDULESCU, S. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura Muzicală, 2002. ISBN 973-42-0297-9.
 4. CHISELIȚĂ, V. Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova. In: *ARTA*, 2014. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Garomont, 2014, pp. 22–27.
 5. BIDART, P. Patrimoniu și patrimonializare: conf. susținută la Universitatea din București, 6 ian. 2010 [online]. In: *Studien.ro*: [site]. 2010. [accesat 29.06.2016]. Disponibil: http://www.studentie.ro/campus/conferinta_patrimoniu_si_patrimonializare_la_unibuc/c-1363-a-77540
- Patrimoine et patrimonialisation: entre matériel et l'immatériel* [online]. Sous la direction de Marie-Blanche Fourcade; préface de Laurier Turgeon; les Presses de L'Université Laval (Canada). 2007, p. XVI. [accesat 09.12.2015]. Disponibil: <http://books.google.ro/books?id=i1S4dYNnqGgC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Le+patrimoine+culturel+immat%C3%A9riel+>

CÂNTECUL POPULAR, DE LA MONODIC-MODAL LA ARMONIC-TONAL

THE FOLK SONG, FROM MODAL MONODY TO TONAL HARMONY

AUREL MURARU,
lector universitar, doctor,
Facultatea de Științe Socio-Umane, Universitatea *Spiru Haret*, București

Este unanim recunoscut faptul că apariția școlii naționale de compoziție a reprezentat o adevărată cotitură, ce a condus la realizarea unui salt de la modal la tonal și de la monodic la armonic. Lianțul dintre cele două etape a fost reprezentat de folclorul muzical, element ce s-a regăsit aproape fără excepție în creațiile tuturor compozitorilor de muzică corală a acelei perioade. Pentru a respecta principiile armoniei clasice, deseori se operau modificări la nivelul liniei melodice, fiind considerate mult prea desuete și exotice tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii de proveniență folclorică.

Cuvinte-cheie: folclor, monodie, armonie

It is generally recognized that the rise of the national composition school was a turning point, leading to a change from modes to tonality and from monody to harmony. The link between the two stages is the musical folklore, which can be heard almost without exception in the works of all composers of choral music of the period. In order to write following the principles of classic harmony, the melody was often altered, as the most original aspects of folk music were seen as obsolete and too exotic.

Keywords: folklore, monody, harmony

Este unanim recunoscut faptul că școala românească de compoziție a luat ființă în secolul al XIX-lea în plină perioadă a Romantismului european. Romantismul specific spațiului românesc nu apare ca o reacție împotriva Clasicismului așa cum s-a întâmplat în Italia sau în Franța și nici ca o încercare de redeșteptare a sensibilității și a fanteziei după secole de dominație a raționalului ca în Germania sau Anglia. La noi, Romantismul se înfiripă în cadrul luptei de independență și libertate națională. În acea perioadă s-a născut literatura modernă și muzica cultă românească, înrădăcinate pe o veche și bogată cultură populară. Astfel, în teritoriile populate de români, romantismul nu a reprezentat o simplă etapă în evoluția culturală, ci un veritabil punct de început.

Nu greșim dacă afirmăm faptul că muzicii culte românești, spre deosebire de muzica țărilor occidentale, aproape că i-au lipsit etapele anterioare de dezvoltare (Renașterea, Barocul și Clasicismul). În acest fel, apariția școlii naționale de compoziție a reprezentat o adevărată cotitură, ce a contribuit la realizarea unui salt de la modal la tonal și de la monodic la armonic.

Compozitorii înaintași Alexandru Flechtenmacher, Karol Mikuli, Eduard Wachmann au cules și armonizat numeroase cântece populare. În creațiile acestor compozitori, melodia de proveniență folclorică era însoțită de un acompaniament pentru pian, realizat după regulile armoniei tonal-funcționale. Pentru a respecta principiile armoniei clasice, deseori se operau modificări la nivelul liniei melodice, fiind considerate mult prea desuete și exotice tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii folclorice. Unii compozitori ai acelei perioade nu s-au arătat interesați de vechiul strat al muzicii populare, considerând mai degrabă că monodia preluată din popor nu poate fi asociată muzicii plurivocale. În acest sens Zeno Vancea afirma că atât melodiile populare, cât și cele de străină, datorită structurii lor modale „erau refractare unor armonizări după reguli clasice pe care înaintașii și le-au însușit la școlile străine; aceste melodii li se păreau de bună seamă primitive, nepotrivite pentru crearea unei arte muzicale superioare” [1, p. 12].

Anul 1889 reprezintă un eveniment de maximă importanță în evoluția muzicii corale românești. În acel an, Gavriil Musicescu editează la Leipzig *12 melodii naționale, culese, armonizate și aranjate pentru cor și piano*, din această colecție făcând parte lucrările: *Răsai lună, Stăncuța, Moș bătrân, Haiducii, Ileana* și altele. În ceea ce privește înveșmântarea armonică a acestor creații, Zeno Vancea susține: „Ceea ce Musicescu aduce nou în armonizarea melodiilor populare țărănești este respectarea structurii lor modale, el nu silește aceste melodii să îmbrace haina străină a unei armonizări funcționale occidentale...” [1, p. 123].

Lucrările incluse în această culegere au o pronunțată structură modală (formule melodice și formule cadențiale tipice, structuri tetracordale, trepte mobile), armonia fiind strâns legată de desfășurarea melodică.

Deși era un bun cunoscător al muzicii de sorginte bizantină (transpunând din notația psaltică mai multe lucrări de strană: *Rânduiala vecerniei de sâmbătă seara a celor 8 moduri, Anastasimatarul* și altele), compozitorul ieșean a ignorat valoarea acestora și nici nu s-a arătat interesat de modalismul lor, cu toate că, după cum am menționat mai sus, apelase la armonizarea modală în cazul lucrărilor folclorice. Este oarecum straniu și chiar inexplicabil faptul că Musicescu a folosit armonia modală în prelucrarea creațiilor folclorice dar nu a aplicat-o și în cazul muzicii liturgice. Compozitorul ieșean este printre cei dintâi muzicieni care au cules lucrări folclorice și le-a armonizat potrivit structurii lor modale. Însuși compozitorul declara: „Dându-mi seama de valoarea cântecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică ... mi-am propus să fac o colecție din aceste cântece populare luate direct din gura poporului, spre a le armoniza în tonalitățile în care sunt cântate de popor” [2, p. 53].

Lucrarea *Răsai lună*, inclusă în culegerea menționată mai sus, reprezintă o mostră de armonizare modală a unui material folcloric autentic. Lucrarea se împarte în două unități morfologice simetrice, delimitate de o cadență interioară. În prima parte, melodia are un pronunțat substrat pentatonic, care îi confirmă vechimea, în timp ce în cea de a doua parte elementul dominant este reprezentat de tetracordul frigian.

Astfel pot fi observate următoarele caracteristici modale:

- interferența pentatonicului (extins la hexacord) cu frigianul;
- pendularea între două centre relative (*do* și *la*);
- prezența treptei mobile — *mi*.

În lucrarea menționată, G. Musicescu a găsit o armonie adecvată, dictată de desfășurarea melodică. Cu excepția acordului de septimă de dominantă, acordurile născute pe verticală sunt trisonuri majore și minore în stare directă sau răsturnarea întâi, amintind în acest fel de consonanțele specifice Renașterii muzicale. Relațiile subdominantice sunt preponderente iar cele două centre *do* și *la* sunt subliniate de cadența autentică și cadența prin subton. Acest tip de armonizare a nedumerit pe unii contemporani, iar Gh. Scheletti nu a evitat să-i reproșeze marile greșeli de armonie.

Odată cu Musicescu, compozitorii se orientează spre cântecul autentic țărănesc, drumul inițiat de el fiind continuat de discipolii direcți: T. Popovici și I. Vidu dar și de D.G. Kiriac, Gh. Cucu, T. Brediceanu sau I.D. Chirescu.

Dumitru Georgescu-Kiriac se numără printre muzicienii care au contribuit la impunerea unui stil componistic autentic național, revigorând gândirea muzicală autohtonă și în același timp urmând îndemnul lui Anton Pann:

*Cântă, măi frate române,
Pe glasul și legea ta,
Și lasă cele streine,
Ei de a și le cânta* [3, p. 110].

Acest compozitor a simțit nevoia valorificării melosului popular, contribuind prin creațiile lui la dezvoltarea unui stil coral autentic, caracteristic spiritualității românești. Respectând desfășurarea melodică, dar și structura modală a monodiei de proveniență folclorică, Kiriac a reușit să deschidă noi drumuri în ceea ce privește înveșmântarea armonică a melodiei populare.

Din creația lui D.G. Kiriac supunem unei succinte priviri analitice lucrarea *Am umblat pădurile*, cântec popular cules de B. Anastasescu.

Aici versul poetic, pe tiparul căruia se modelează rândul melodic, are o structură catalectică de șapte silabe, iar silabele de completare ”făi, făi și măi” extind versul cu încă trei segmente fonetice. Distingem două rânduri melodice aparent diferite ca și conținut, ce articulează o formă strofică de tip binar (AB).

Primul rând evoluează în ambitusul restrâns al tetracordului *mi-fa-sol-la bemol*, în timp ce al doilea constituie repetarea identică a primului cu alt text poetic, alcătuind împreună segmentul de debut al strofei.

Formula ritmică a refrenului, întâlnită frecvent și în colindele românești, nu numai în jocuri, este adaptată celor două interjecții și conjuncției care le leagă, căpătând astfel aspectul unei chiuituri de joc (*Făi, făi și măi*). Ritmul iambic care încheie rândul melodic este de fapt punctul de plecare al întregului acompaniament al segmentului întâi. Partidele de sopran, alto și tenor urmăresc desenul iambic, în timp ce basul expune tema. Armonia este o consecință firească a melodiei, schema armonică foarte simplă menține discursul în limitele lui *fa*, care se impune ca tonică.

Cezura principală împarte strofa melodică în două segmente egale ca extensie. Momentul de legătură între ele îl realizează interjecția melodică *of!* grefată pe acordul de *re* eliptic de cvintă.

Dacă în prima parte a strofei, basul era cel care cânta melodia, în cea de a doua parte, sopranul este cel care expune tema. Sopranul descrie o amplă linie descendentă în cuprinsul căreia distingem două tetracorduri identice ca structură, dispuse disjunct. Rezultă un mod neocromatic pe *re*, adică doricul cu treapta a V-a și treapta a II-a alterate coborâtor.

Pânza sonoră peste care se proiectează melodia sopranului este concepută extrem de simplu, renunțând la însăși ideea de acord:

- alto se atașează în unison sopranului;
- basul punctează interjecțiile și începutul fiecărei fraze, subliniind tonica *re*;
- tenorul înscrie un desen ostinat *la-re*, fixând reperele modale tradiționale (pilonii tetracordurilor) ale doricului diatonic.

Fiecare reluare a strofei melodice la secunda superioară generează un plus de tensiune, de acumulare dinamică, care culminează cu acordul final de *fa-diez major*.

Este important de menționat faptul că interesul pentru stratul vechi al muzicii folclorice românești nu a dispărut, nu s-a diminuat în cursul anilor, ci a reprezentat și încă mai reprezintă un punct de atracție pentru compozitorii români.

Sigismund Toduță a publicat trei caiete de coruri *a cappella* care pleacă de la autenticul cântec popular, cu virtuți de *cantus firmus*. Modalitățile de tratare ale melodiei populare sugerate de structura cântecului și a textului sunt de o diversitate impresionantă: cântarea la unison,

eterofonia, pedala, isonul, formula ostinată, mersurile în cvarte sau cvinte, procedee contrapunctice complexe (contrapunct dublu, inversări, recurențe, augmentări, diminuări, acorduri care nu seamănă cu nici una dintre formațiile trisonice acceptate de armonia clasică, acorduri care înglobează aproape total materialul melodic al cântecului).

De la *Orație de nuntă* a lui Gh. Cucu care utilizează zurgălăii până la *Ritual pentru setea pământului* cu pian preparat și percuție amplă a lui M. Marbe, în sfera limbajului muzical s-au făcut considerabili pași înainte. Citarea cântecului popular (integral sau parțial), folclorul inventat (vezi *Obârșiile* lui M. Moldovan), sau păstrarea versului popular constituie câteva din unghiurile posibile de abordare a cântecului și poeziei populare, expresia cea mai înaltă a gândirii și simțirii poporului nostru.

Referințe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească în sec. XIX–XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
2. BREAZUL, G. *Gavriil Musicescu*. București: Editura Muzicală, 1962.
3. GĂLINESCU, G. *Cântarea bisericească*. Iași: Tipografia Alexandru Țerec, 1941.

CULTURA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ — PIATRĂ DE CĂPĂȚĂI A (RE)FORMĂRII UNEI NAȚIUNI

TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE — CORNERSTONE FOR (RE)BUILDING A NATION

ANA-MARIA PUIU,
lector universitar, doctor,
Facultatea de Științe Socio-Umane, Universitatea Spiru Haret, București

Cultura tradițională? Ca o viziune de ansamblu a necunosătorului, ea reprezintă viața de la țară cu preocupările ei, însoțită de latura estetică dictată de bunul-simț nativ al fiecărui individ. În fapt, cultura tradițională este cartea de identitate a oricărui neam, națiune, indiferent de vechimea istorică a acestuia. Fenomenul de etnogeneză a unui popor se referă la momentul nașterii acestui tip de emanație a înțelepciunii populare, totodată simplă dar și desăvârșită din punct de vedere creativ, ajungând să se dezvolte odată cu evoluția istorică, cronologică, a neamului său.

Cuvinte cheie: cultura, tradiție, etnogeneză, creator, folclor

Traditional culture? As an amateur overview, it represents life in the countryside with its interests accompanied by the aesthetic side dictated by the native common sense of each individual. In fact, traditional culture represents the identity card of each nation regardless of the historic age of its existence. The ethnogenesis of a nation represents the birth moment of this type of emanation of folk, simple yet perfect wisdom from a creative point of view, developing itself along with the historical, chronological evolution of its people.

Keywords: culture, tradition, ethno genesis, creator, folklore

De cele mai multe ori, în discursurile etalate în media, se face uz de sintagma amintită și în titlul eseului de față: *cultură tradițională*. Pe o gamă variată de nuanțe, de la cucernic la desuet, sintagma tinde să acopere sincopa apărută, în viziunea oratorilor postdecembriști, între identitatea națională și mentalitățile de import apărute, după '89, în România. Paginile de mai jos nu se vor o inventariere a opiniilor exprimate despre „cultura tradițională”, unele fiind deja consacrate. Ele se doresc a fi o reflecție pe marginea raportului dintre noțiunile cultură, tradiție/tradițional și neam.

Cultură, un cuvânt impresionant, care conferă greutate oricărei discuții ce gravitează în jurul lui, pare a avea o etimologie surprinzătoare pentru un novice într-ale „filosofării”. Acest

cuvânt impozant își are obârșia în expresia ciceroniană „cultura animi philosophia” [1, p. 273]. Această metaforă agricolă celebră a fascinat, de-a lungul secolelor, filozofi și teologi, gânditori și oameni politici, tocmai datorită concreteții acțiunii la care face referire, ce poate fi considerată, la nivel de supoziție, totuși, drept cea mai veche îndeletnicire a omului. Verbul „colere”, în latină, exprimă atât acțiunea de „a locui”, cât și pe cea de „a ara”, „a cultiva”, „a îngriji pământul”.

Analizând cuvântul „tradiție”, observăm că verbul „tradere” („trans-”=„peste”+ „dare”=„a da”) înseamnă „a înmâna”, „a încredința”, „a preda” dar și „a trăda”. Acest cuvânt îmbogățește arealul semantic al *culturii*, propunând încadrarea ei în relația *transmitre-receptare*.

Dacă facem o sinopsă a celor mai importante evaluări sociologice, antropologice și filosofice pentru sintagma *cultură tradițională* — de altfel, aparținând unor autori iluștri (Kant, Herder, Bastian, Arnold, Simmel, Durkheim sau Weber) și, apoi, ne raportăm la etimologia expusă succint mai sus, atunci se prefigurează următoarea definiție tyloriană: „That complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society” [2, p. 1]. Cultura tradițională reprezintă totalitatea acelor bunuri de natură non-materială sau materială, necesare cultivării sufletești sau — mai frumos spus, după C. Noica — *necesare „devenirii întru ființă”, transmise de la o generație la alta, de indivizi aparținând aceluiași grup (etnic)*. Cu alte cuvinte, *cultura tradițională* ne configurează identitatea și mentalitatea ca apartenență la un grup, căci, zis-a Aristotel, *anthropos zoon politikon*.

Ceea ce aduce nou adjectivul „tradițional”, dincolo de dihotomia lui Levi-Strauss între culturi „calde și reci”, este tocmai problematica selecției și transiterii „bagajului” cultural [3, p. 268–270]. Și aici intră în scenă o altă sintagmă demnă de luat în seamă, poate inspirată de Jung și de Goethe: „stratul mumelor”, expresie ce se pliază fericit pe ideea psihanalitică de „subconștient colectiv” și dublează un alt concept blagian fundamental, „spațiul matrice” [4, p. 221]. Deși dificil sustenabilă științific, „stratul mumelor” este o idee frumoasă, ale cărei ecouri par să fie tendințele din zilele noastre de a găsi și promova elementele comune între culturile diferitelor popoare. Acest demers face posibil dialogul intercultural și-i apropie pe protagoniștii lui de făurirea unei culturi comune, simbiotice. Mai mult ca oricând, acum, când vorbim de o interacțiune culturală, este nevoie să privim componenta tradițională cu mai multă responsabilitate. Într-un dialog al culturilor, impus de evoluția socio-economică actuală a națiunilor, este imperios necesar să deținem o seamă de noțiuni fundamentale care ne definesc cultura și, în egală măsură, determină granițele interculturale.

În acest punct apare spinoasa problemă a autenticității „bagajului cultural” transmis: este el *încredințat, predat* nealterat / cu modificări nesubstanțiale sau... *trădează*? Este cert că, atât cât ne privește pe noi și cultura tradițională românească, această întrebare imposibil de eludat i-a provocat la răspuns pe cărturarii și politicienii precursori ai statului român modern. Lista întocmită de Stahl și conținând „pașoptiști, junimiști și sămănătoriști” [5, p. 26–29], deși ușor tendențioasă, este, totuși, un efort meritoriu de a inventaria nume importante de intelectuali români care s-au aplecat spre studiul folclorului. Ceea ce au în comun aceștia este faptul că se raportează la *satul arhaic* ca la leagănul culturii tradiționale românești.

De aceea nu ne poate mira că, la început de secol XX, în moment de criză a autodefinirii românilor ca popor „vechi și totuși nou”, Blaga sau Eliade vorbesc despre *satul-idee* ca despre „paradisul pierdut”. Pe acest fond poate fi înțeleasă exortația lui Noica: „Noi nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei”. Filozoful de la Păltiniș este martorul conflictului cultural dintre *sat* și *oraș*, ca metonime ale eternului și istoricului: „Economicește și politicește, culturalicește ori

spiritualicește, simțim că de mult nu mai putem trăi într-o Românie patriarhală, sătească, anistorică. Nu ne mai multumește România eternă; vrem o Românie actuală... Orice cultură majoră este personală, este o formă de individualizare, în timp ce creația populară e anonimă. De altfel, aceasta nici nu poate deveni o cultură deliberată, voită, ci ține de o anumită spontaneitate creatoare, care o apropie mai mult de natură decât de cultură. Deci spiritualitatea populară trebuie depășită spre creația personală” [6, p. 7–10].

„A depăși” nu înseamnă „a distruge”. Noica nu dispune o *damnatio memoriae* a satului arhaic. El vorbește, mai degrabă, de o asimilare individuală, personală a reperelor culturale fundamentale. Acest proces include persoana creatorului, exponent al unui neam, în linia descendenței păstrătorilor tradiției, pregătind-o pentru a o preda posterității nu anonim, ci *proprio nomine*.

Poate cea mai bună raportare, astăzi, la cultura tradițională ne-o oferă chiar unul din marii oameni de cultură contemporani. În postfața *Numelui trandafirului*, replicând modernismului, Umberto Eco soluționează că, din moment ce trecutul nu poate fi distrus (și o asemenea tentativă ar fi reprobabilă!), trebuie vizitat și revizitat. Trecutul poate fi personalizat, poate fi împrumutat în opera personală a creatorului postmodern. Iar Eco plămădește o parabolă fină, ironică, șarmantă: „Mă gândesc la atitudinea postmodernistă ca la aceea a unui bărbat care, iubind o doamnă foarte cultivată, știe că nu-i poate spune «te iubesc nebunește» pentru că știe că ea știe că aceste cuvinte sunt deja scrise de Barbara Cartland. Există, totuși, o soluție. Îi poate declara «te iubesc nebunește, cum ar spune Barbara Cartland»” [7, p. 67–68].

Dincolo de încântătorul umor al scriitorului și eseistului italian, două principii hermeneutice străbat la noi din cuvintele sale, pe care le vom corobora cu afirmațiile filozofului de la Păltiniș:

1. „(re)vizitarea trecutului” — accesarea depozitului tradițional ca act de cultură *per se*;
2. „personalizarea trecutului” — contribuția creatorului, amprenta sa la șlefuirea datelor culturale existente ca asumare a apartenenței la cultura tradițională specifică poporului său.

Dacă aceste puncte vor defini herminia culturală în general, atunci studierea folclorului în multidisciplinareitate devine condiția sine-qua-non a redescoperirii aceluia *ceva diafan*, frumos numit de Noica *suflet românesc*. Nu ne rămâne decât să întâmpinăm cu laude și lauri pe pionierii studiilor de folclor românesc în sfera sociologică, antropologică, mizicologică, filozofică, psihologică și, de ce nu, teologică și să le urăm călătorie frumoasă tinerilor inițiați care au decis să urmeze aceeași cale, din care irumpe *kalokagathia*, a culturii tradiționale românești.

În acest sens, Viorica Barbu Iurașcu spunea: „Spiritul tradițional este cel care trebuie să ne călăuzească pe tot parcursul existenței noastre, indiferent de preocupările cotidiene, profesionale, economice sau sociale. Astfel, așa cum orice prunc, prin fenomenul nașterii, capătă o identitate și dobândește o informație genetică de care nu se poate detașa niciodată, rămânând veșnic valabile, nici această cultură tradițională nu-și poate pierde identitatea și nici valoarea de document a informațiilor transmise de la o generație la alta” [8, p. 25].

Referințe bibliografice

1. CICERO, M. T. *Tusculanes de Ciceron*. T. 1. Trad. par Bouhier et d'Olivet. Nismes: Cnez J.Gaude, 1812.
2. TYLOR, E.B. *Primitive culture*. Vol. 1. Londra: J. Murray, 1871.
3. LEVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*. Londra: Weidenfeld and Nicolson Ltd., 1966.
4. BLAGA, Lucian. *Trilogia culturii*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

5. STAHL, Henri. *Eseuri critice despre cultura populară românească*. București: Minerva, 1983.
6. NOICA, Constantin. *Pagini despre sufletul românesc*. București: Humanitas, 1991.
7. ECO, Umberto. *Reflections on The Name of the Rose*. Londra: Secker & Warburg, 1994.
8. BARBU IURAȘCU, Viorica. *Studiu de Cultură Tradițională Românească*. București: Editura Fundației România de Mâine, 2008.

CE REPREZINTĂ PATRIMONIUL IMATERIAL PENTRU IDENTITATEA UNEI NAȚII?

INTANGIBLE HERITAGE SIGNIFICANCE FOR NATIONAL IDENTITY

VIORICA BARBU IURAȘCU,
lector universitar, doctor,

Facultatea de Științe Socio-Umane, Universitatea *Spiru Haret*, București

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

Cuvinte-cheie: cultură, spirit, patrimoniu imaterial

Culture? A commonplace — a term assimilated by every individual, yet understood by few. Tradition is a series of manifestations viewed from far, where they have not entered yet the shadow cone of forgetfulness, something that does not attract us anymore, a product of an antiquated society. We could affirm that what belongs to us is within our reach, and what belongs to somebody else is tempting... Harassed by the context of a modern society, we forget to look soberly at the origins that define each one of us and on whose basis we defined our civic, ethical, moral and professional personality.

Keywords: culture, spirit, intangible heritage

Prin natura preocupărilor cotidiene, uităm de cele mai multe ori de aspectele care, prin natura și funcția lor, ne ancorează într-o realitate fundamentată pe origini sănătoase, sau nu... Omul societății moderne își manifestă preocuparea pentru componența materială din imediata vecinătate a ființei sale, uitând cu desăvârșire că, la baza acestei materialități se regăsește procesul evolutiv atotcuprinzător.

Intelectul este cel ce trebuie activat, instruit, educat, pentru a putea elabora producții, atât materiale, cât și spirituale. Suficiența, caracteristică a societății globalizate, trece în plan secund sau în uitare hrana spirituală a individului, creându-se, astfel, nu o relație, ci o antiteză între materie și spirit. Această disociere nu ajută cu nimic patrimoniul cultural național al neamului românesc.

Patrimoniul este entitatea conștientizată ca avere părintească sau totalitatea bunurilor care aparțin colectivității, administrate, însă, de organele statului (bun public) sau bunuri spirituale care aparțin întregului popor, întregii omeniri.

Dacă privim cu atenție către istoricul cuvântului ”patrimoniu”, vom constata utilizarea acestuia din vremuri străvechi, ajungând să fie extinsă noțiunea, pentru a putea cuprinde și patrimoniul cultural, pe la 1921, de către filozoful Henri Bergson.

La nivelul secolului al XVII-lea regăsim lucrarea *Codex Caioni*, căreia i se alătură *De neamul moldovenilor, din ce tara au ieșit strămoșii lor* a lui Miron Costin (1675), continuând cu *Descriptio antiquae hordieni status Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir (1714–1716), cu stolnicul

Constantin Cantacuzino (1716), Anton Maria del Chiaro (1718), Ion Neculce (1732), iar către sec. XIX — Franz Joseph Sulzer (1781–1782).

Deschiderea de sec. XIX este realizată de scrierile lui Vasile Alecsandri, care impulsionează și apariția, în 1966, a Societății Literare Române, urmând aportul lui Vasile Alexandrescu Urechia, Grigore Silași, Bogdan Petriceicu Hașdeu, între timp luând ființă și Academia Română (1879), către care ajung un număr de manuscrise cuprinzând culegeri de folclor.

Secolul XX se sprijină pe studii și publicații ale muzicologului Dumitru Georgescu Chiriac, Ovid Densușianu și iau ființă Arhiva Fonogramică a Ministerului Culturii și Artelor, Institutul de Folclor, care devine, ulterior, Institutul de Etnografie și Folclor iar, în cele din urmă, Institutul de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu*.

Din acest moment lucrurile ar fi trebuit să intre pe un făgaș normal al cercetării. Instituțiile îndrituite să se ocupe cu acest aspect au avut un rol important până la un anumit moment, când, probabil, contextul social modern a adus cu el o dinamică a evoluției la care unii s-au adaptat, iar alții au pierdut startul. Nimic nou, doar că istoria „nu înțelege, vrea să fie înțeleasă și nu iartă”...

Oare patrimoniul a fost preocuparea celor mai sus amintiți sau vocea conștiinței lăuntrice?

Momentul actual scoate la lumină realități culturale incredibile, la nivel instituțional. Astfel încât, în prezent, Ministerul Culturii nu deține o bază de date arhivată în ceea ce privește patrimoniul național imaterial, bază de date care s-a pierdut în urma unui incendiu. Destinul a luat (ars), dar nu a pus nimic în loc, astfel că România nu beneficiază de o arhivare a acestui patrimoniu actualizat.

Spațiul cultural universal beneficiază de aceleași preocupări prin exponenții săi și ar trebui să constituie un reper pentru ariile culturale componente, însă puterea exemplului nu mai are forța cuvenită.

UNESCO, pentru acest tronson al culturii și al identității naționale, a înființat un birou care să gestioneze problematica specifică, cu sediul în Brescia, căruia-i sunt arondate organisme zonale, menite să identifice și să conserve bunurile culturale, însă existența acestuia se justifică doar datorită interdependenței cu restul culturilor lumii.

Culturile lumii? Evidente!!! Cultura românească? O povară, un balast, o producție trimisă la periferia societății... Atitudinea politicianilor de la orice nivel, fie că fac parte din aparatul central, fie din administrația locală, vis-à-vis de fenomenul cultural, este una de ignoranță, repulsie și defăimare. Oare de ce ?...

În structura administrativă a acestei țări sunt cuprinse un număr apreciabil de instituții/organisme care ar trebui să fie în slujba „Culturii Românești”, și enumerăm:

- Ministerul Culturii;
- Academia Română;
- Institutul de Memorie Culturală (CIMEC);
- Institutul de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu*;
- Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale (cu filialele zonale);
- Direcțiile județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniu;
- Comisia Națională pentru Salvarea Patrimoniului Cultural Național;
- Instituții specializate — arhive neconvenționale de folclor care au, evident, și obligații specifice.

Tot acest conglomerat de organisme finanțate de la bugetul de stat nu a înțeles că, doar prin grija dumnealor putem reconstitui arhiva patrimoniului cultural imaterial, la nivel instituțional (Ministerul Culturii).

În literatura de specialitate regăsim: Patrimoniul Cultural Imaterial al Umanității; Lista Patrimoniului Mondial, întocmită în anul 1972, iar la un interval de 20 de ani, în 1992, apare și o Listă a Memoriei Mondiale, Repertoriul Național de Patrimoniu Cultural Imaterial, Ziua Patrimoniului Imaterial, Comisia Națională a României, Convenția pentru Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial, ș.a.m.d. Pentru ce, oare?

De ce existența tuturor acestora dacă nu există aplicabilitate pe obiectul muncii? Teoretic sună frumos, practic aceste instituții sau organisme lipsesc cu desăvârșire, făcând doar obiectul unor alocări bugetare...

Institutul de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu*, abilitat să identifice și să cerceteze spațiile etnografice, cu întregul lor bagaj de creații tradiționale, a fost strămutat, recurgându-se la evacuarea arhivei, fără a beneficia de un sediu provizoriu, așa cum s-a întâmplat și cu Colecția Muzeului Național de Artă „I. Mincu”, aspect ce intră în atribuțiile Primăriei municipiului București și a Ministerului Culturii. La cârma acestei instituții o regăsim pe d-na Sabina Cornelia Ispas (10 ani de management), devenită academician din 2009 și care asistă neputincioasă la toate aceste transformări impuse de zona politicului (legea retrocedărilor), care, de altfel, își face simțită prezența doar din această perspectivă...

Cultura, „cenușăreasa” sistemului social, are, însă, alte nevoi. Are nevoie de oameni de specialitate, care să realizeze, cu adevărat, obiectivele propuse, astfel încât creația de patrimoniu, din punct de vedere științific, să se poată regăsi în sistemul de valori universal, dacă avem în vedere o proiecție ideatică. Altfel, privim realitatea și încercăm să o combatem cu arme proprii:

- Site-ul www.academiaromana/ief.ro — institut de cercetare cu activitate permanentă?
- Activitate de cercetare? Cu ce resurse financiare?
- Sesiuni științifice?
- Proiecte de implementare în universalitate — studiu comparativ? etc.

În decurs de șase luni de zile, regăsim în activitatea institutului:

- o sesiune de comunicări, secția — arte, arhitectură, audiovizual, în data de 07.05.2015;
- o susținere de teză de doctorat — *Documentul folcloric despre statutul proprietății și dinamica mentalităților* în 01.04.2015;
- un proiect derulat în perioada 2014–2015, în parteneriat cu Universitatea din Craiova, cu Institutul Norvegian de Teologie din Oslo, proiect prin care Norvegia implementează în aceasta perioadă *Revitalizarea și promovarea patrimoniului cultural al minorităților din Oltenia, în contextul diversității culturale*;
- nici planul de cercetare pe 2014 nu este mai ofertant — Sintezele domeniilor etnografice: etnografie, folcloristică, etnomuzicologie și etnocoreologie; Patrimoniul cultural și informațional, imaterial și material al arhivei de folclor și etnografie — actualizarea, modernizarea, sistematizarea, conservarea și valorificarea datelor.

Institutul de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu* este o structură de cercetare multidisciplinară, de orientare socio-umană. Sarcina sa principală este să elaboreze studii fundamentale și avansate asupra fenomenului culturii populare tradiționale și contemporane, rurale și urbane, în domeniul folcloristicii (folclor literar), etnomuzicologiei, etnografiei, etnocoreologiei

și arhivelor multimedia neconvenționale, de folclor” [1]. Hârtia comportă multe și dă frâu liber imaginației, în esență, nu-i așa?...

În ce lume trăim, unde ne aflăm? Trebuie să așteptăm să vină specialiștii altor popoare să implementeze proiecte de cercetare la nivelul arealului românesc, fără a fi vorba despre un studiu comparativ? Creația tradițională românească incită cercetătorii altor meleaguri, prin originalitatea și diversitatea ei, însă noi nu avem ochi să vedem acest fapt? Nu ar fi fost mult mai bine să fim furnizori de informație științifică, dintr-o seamă de studii fundamentale deja efectuate prin preocuparea continuă a cercetătorilor noștri?

Patrimoniul cultural imaterial stă la baza etnogenezei poporului roman. Conducătorii acestui neam ar trebui să se aplece cu determinare și responsabilitate asupra prezervării acestui filon de cunoaștere a identității, astfel încât, peste alte câteva zeci de ani, urmașii urmașilor noștri să se poată identifica...

Aș dori să trăiesc clipa să pot să-i dau dreptate lui Alexandru Vlahuță, care spunea că „într-o țară atât de frumoasă, cu un trecut așa de glorios, în mijlocul unui popor atât de deștept, cum să nu fie o adevărată religie iubirea de patrie și cum să nu-ți ridici fruntea, ca falnicii strămoși de odinioară, mândru că poți spune: „SUNT ROMÂN !”

Referințe bibliografice

1. Institutul de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu [online]. [accesat 12.06.2016]. Disponibil: <http://www.acad.ro/ief/>

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

DANSÂND ÎN SPAȚII NEOBIȘNUTE: MUZICĂ MOLDOVENEASCĂ ȘI DANS VERTICAL ÎN WYOMING

RODNEY GARNETT,

PhD, University of Wyoming, Departments of Music and Anthropology

MARGARET WILSON,

PhD, University of Wyoming, Department of Theater and Dance

Since 1998, vertical dance at the University of Wyoming has been an active catalyst for interactions among choreographers and dancers, composers and musical performers, audiences, rock climbers, and others. Outdoor performances at an impressive geologic formation have consistently drawn large audiences, and allowed choreographer and performer Margaret Wilson to consider the ways that vertical dancers come to embody widely varying environments through heightened sensitivity, improvisation, and other processes of “tuning in” (Hunter 2015: 181) to the world around them.

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

Musicians who are more closely focused on devices such as instruments, sheet music, and microphones have been less able to improvise and interact spontaneously with the sensory world of vertical dance. Listening closely to create their best sound makes them less sensitive to distant aural, visual, and sensory phenomena that would allow them to embody their environment along with other performers and their audiences. In seeking to better adapt to

variable vertical dance settings, I found that Moldovan nai is especially well-suited for collaborating with other instruments and dancers in vertical dance environments. Moldovan melodies and rhythms have also become an important element of both outdoor and indoor vertical dance performances in Wyoming.

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

Keywords: vertical dance, nai, musical improvisation, singing „by ear”

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

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

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

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

Cuvinte-cheie: dans vertical, nai, improvizație muzicală, cântare „după auz”

Since 1998, vertical dance at the University of Wyoming has been an active catalyst for interactions among choreographers and dancers, composers and musical performers, audiences, rock climbers, and others. Outdoor performances at an impressive geologic formation have consistently drawn large audiences, and allowed choreographer and performer Margaret Wilson to consider the ways that vertical dancers come to embody widely varying environments through heightened sensitivity, improvisation, and other processes of “tuning in” (Hunter 2015: 181) to the world around them.

Musicians who are more closely focused on devices such as instruments, sheet music, and microphones have been less able to improvise and interact spontaneously with the sensory world of vertical dance. Listening closely to create their best sound makes them less sensitive to distant aural, visual, and sensory phenomena that would allow them to embody their environment along with other performers and their audiences. In seeking to better adapt to variable vertical dance settings, I found that Moldovan nai is especially well-suited for collaborating with other instruments and dancers in vertical dance environments. Moldovan melodies and rhythms have

also become an important element of both outdoor and indoor vertical dance performances in Wyoming.

Dance happens in all places and in all contexts ranging from community celebration in public venues to improvisation and detailed choreography in performance. Most forms of dance evolve in a gravity-familiar environment — with the dancer's feet on the ground — allowing for movement in all directions, rhythmic accuracy, and synchronization with the music. Whether in large proscenium theatres or smaller, site specific venues, the space and the music are interdependent partners in the development of the choreography, creating an environment in which the idea and intention of the dance develops. Dancemaking is thus an emergent form of movement and artistic communication intrinsic to the dancer, the space, and the context. Dancemaking implies embodying the world through movement, in an ongoing negotiation of who, what, which, when, where, and how within time and space [1, p. 58]. This embodiment is a quality of being which develops through the incorporation and expression of something tangible or ephemeral in a movement form.

The term 'vertical dance' refers to a form in which dancers are suspended in the air from a point overhead, by way of a harness attached to the hips. The vertical dancer can explore 360 degrees of movement while the rope and harness extend her lines creating an illusion of weightlessness and flight. Often vertical dancers are interacting with a wall, which becomes their vertical 'floor' or hang in free space only interacting with the rope or another body. The vertical environment challenges even the most skilled dancer at the start, as their habitually embodied movement patterns are employed in an unfamiliar orientation. The dancer must adjust to a new relationship to gravity in their body – but it is through the medium of familiar movement that this is most effectively accomplished. Once the dancer has embodied this new relation to gravity, she can engage in dancemaking in this environment as well. The movement is the medium for embodiment.

Performers in the vertical dance presentations — musicians and dancers alike — train and rehearse indoors to learn the music and movement. However, the location — either inside or outside, plays a significant role in how the performance comes together. Specifically in an outdoor location, irregular and un-even surfaces, changes in temperature and light, and the effects of sun and wind impact intonation, timbre, sound, rhythm, balance, choreographic timing, and movement quality. The environment shapes the performance in challenging and unpredictable ways.

In vertical dance performances, the music and dance evolve together within the environment. Through performing in this unexpected setting, the dancers and musicians embody the environment and adapt their performance to the present conditions. In this way, the dancers and musicians engage with the environment in real time, creating a deeper level of engagement through shared experience.

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

When I first visited Chișinău in the summer of 2002, Professor Ion Negură told me that the Moldovan nai had a strong and beautiful voice, capable of being part of many kinds of musical settings. More than 50 years ago, Dumitru Blajinu included it in early urban folklore orchestras

and Petre Zaharia, described to me as “the patriarch of nai makers,” developed and made excellent instruments that are still in use today. Master nai performer Vasile Iovu described the 20th century as “the century of gold for the panflute” [2, p. 9], and told me in an interview that nai is “a red thread, woven through every range and sound” of the folklore orchestra. On June 22, 2015 Moldovan nai was an integral part of a vertical dance performance in Wyoming. An instrument created by the master Moldovan craftsman Grigore Covaliu was featured in that performance.

The broader movement, *mișcarea*, of playing panflute is more like dancing than the smaller movements required for playing transverse flutes. In addition, the social essence of learning and performing by ear, *dupa ureche*, improvising, *improvizează*, and telling stories, *poveștile*, intrinsic in Moldovan folklore music encourages performers to interact with choreographers, dancers, other musicians, and their settings. “Lifeworlds” of ideas and emotions [3, p. 5] come into being around them throughout their many hours of working together, and vertical dance performances take on an intersubjective and relational character as environments are being formed and constantly changed through the actions and interactions of individual participants [4, p. 20]. Moldovan folklore music and the nai have become an integral part of that environment.

We will now present an indoor performance of vertical dance recorded only hours ago at the University of Wyoming, Berry Biodiversity Conservation Center. Margaret Wilson, Neil Humphrey and Jessie Mays present two short vertical dance pieces with Moldovan melodies performed by clarinetist Blake McGee, pianist Lisa Rickard, and naist Rodney Garnett.

References

1. BATSON, G. Researching Dance Cognition. In: G. Batson with M. Wilson. *Body and Mind in Motion: Dance and Neuroscience in Conversation*. Bristol, UK: Intellect, 2014, pp. 53–72.
2. IOVU, V. *Metodă de nai*. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2006. ISBN 978-9975-78-462-7.
3. HUSSERL, E. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Trans. with an introd. David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
4. INGOLD, T. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge, 2011.
5. JACKSON, M. *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. ISBN 978-0226923642.

PARTICULARITĂȚI MORFOLOGICE ALE MUZICII DE ASCULTARE ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA

MORPHOLOGICAL PECULIARITIES OF MUSIC FOR LISTENING IN THE REPERTOIRE OF THE
FIDDLERS-VOLONISTS FROM THE NORTHERN AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

NICOLAE SLABARI,

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

În acest articol vom evidenția unele particularități morfologice caracteristice melodiilor de ascultare în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, referindu-ne, în mod special, la varietatea și tendințele de evoluție ale acestuia în spațiul de timp din a doua jum. a sec. al XX-lea–înc. sec. al XXI-lea. Prin aplicarea în circuitul științific al acestor informații vom contribui la valorificarea și întregirea imaginii fenomenului lăutăriei în actualitate. Constituirea acestui repertoriu a fost favorizată de unele evenimente social-politice și

culturale din sec. XX, care au generat procese de mutații, precum sunt fenomenul globalizării, școlarizarea academică, perfecționarea instrumentarului, libertatea de comunicare cu muzicienii din afara țării. În rezultat, în spațiul cercetat unele specii sunt scoase treptat din circuit, iar altele, care au pătruns mai târziu, sunt încă în proces continuu de cristalizare și pretind dreptul la existență. Lăutarii violoniști din generația tânără, tentați de modă, tot mai des le preferă, fiind executate cu diverse prilejuri.

Cuvinte-cheie: muzică de ascultare, repertoriu, lăutari violoniști, zona de nord, ritual, neritual

In this article we intend to highlight some characteristic morphological features of the melodies for listening included in the repertoire of the fiddlers-violonists from the north of Moldova, referring, in particular, to the variety and trends of its evolution in the space of time from the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries. By applying this information in the scientific circuit we will contribute to valorizing and completing the image of the fiddler phenomenon at present. The establishment of this repertoire was favored by some socio-political and cultural events of the 20th century, which generated mutation processes, such as globalization, academic schooling, improving the instruments, freedom of communication with musicians from outside the country. As a result, in the investigated space some species are gradually removed from circulation, and others that entered it, are still ongoing a process of crystallization and claim the right to exist. The fiddlers-violinists of the younger generation, tempted by the trendy, increasingly prefer them, being executed at various occasions.

Keywords: music for listening, repertoire, musicians violinists, northern area, ritual, non-ritual

Istoria interpretării muzicii tradiționale la vioară în zona de nord cunoaște numeroase personalități, dinastii, generații de lăutari care au înscris file importante și au constituit mecanismul evoluției fenomenului instrumental tradițional. Din informațiile obținute în expedițiile personale și alte surse (arhiva de folclor a AMTAP, dar și arhivele unor muzicieni cunoscuți), vom evidenția unele particularități morfologice prin care se caracterizează muzica de ascultare în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, acoperind spațiul de timp din perioadei postbelice până la înc. sec. al XXI.

Melodiile de ascultare, din punct de vedere funcțional-semantic, se divizează în două grupuri mari:

1. melodii *rituale* de ascultare;
2. melodii *nerituale* de ascultare.

Grupul *melodiilor de ascultare rituale* include creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice. Din cadrul obiceiului nupțial evidențiem următoarele *melodii de ascultare rituale*:

- Cântecul ceremonial al miresei (*De îmbrăcat mireasa, La îmbroboditul miresei, La legatul miresei, La jelea miresei, La datul mâinii miresei* ș.a.);
- Vivatul (*La daruri*);
- De masă (*Cântec de masă, Cucu, De ascultat la masă* ș.a.);
- De pahar (*Pentru închinarea paharelor, Cântec de pahar, La închinarea paharului, De jucat paharul* ș.a.);
- Marșul (*Marș de nuntă* etc.);
- De drum (*De jucat pe drum, Sară bună*);
- Când duce nașul acasă.

Cântecul miresei este o creație vocală, preluată în execuție instrumentală cu sau fără acompaniament de grup instrumental, cu caracter liric, lirico-dramatic, interpretată în cadrul a trei acte ritual-ceremoniale importante ale nunții tradiționale: la Îmbrăcarea miresei, la Iertăciunea tinerilor, la Legătoarea miresei. În prezent, dintre aceste trei acte ritual-ceremoniale își păstrează funcționalitatea Legătoarea miresei, preluând cântecele miresei din cadrul Îmbrăcării miresei și Iertăciunii. Cântecul miresei este un element tradițional nelipsit de la nunțile contemporane.

Vivat este o melodie instrumentală în caracter de dans, interpretată la Masa mare, deseori pentru fiecare nuntaș separat când se închină daruri.

De masă reprezintă o creație instrumentală de regulă în caracter de dans, interpretată la Masa mare.

De păhar este o creație instrumentală, interpretată la luarea paharelor de către nuntași spre sfârșitul Mesei mari.

O parte din melodiile sus-numite, interpretate la Masa mare, pot fi de origine vocală sau instrumentală. Multe din ele se întâlnesc și în afara cadrului nupțial. Fiind ritualizate, melodiile sunt integrate sincretic în anumite acte ritual-ceremoniale ale nunții. Printre acestea includem și melodii specifice zonei, cum sunt: *huserul*, *șaiorul*, *oira*, *freilihul*. Titlurile acestor melodii au fost incluse în argoul lăutăresc prin intermediul conlucrării lăutarilor băștinași cu klezmerii („klezmeri” — bresle de muzicieni comunitari evrei, specialiști în deservirea nunților și petrecerilor familiale) [1, p. 101].

În literatura de specialitate, aceste melodii sunt descrise astfel: 1) „Evoluând în contextul nunții, acestea au fost adaptate, pe de o parte, funcției coregrafice ca melodii de dans, iar pe de alta — celei lirice ca melodii de vivat” [2, p. 36]; 2) funcția coregrafică a acestora este una „subiacentă”, ilustrând „un dans imitativ, mimetic” [3, p. 75]. Într-adevăr, în timpul execuției ele sunt însoțite de gesturi, mimică și diverse mișcări ce redau starea de voie bună, însă, acestea nu reprezintă un argument pentru a le considera melodii de joc. Dacă în folclorul muzical din stratul vechi *huserul*, *șaiorul*, *freilihul* și *oira* au fost melodii de ascultare, care făceau parte nemijlocit din cadrul nunții, atunci în zilele noastre aceste melodii pot fi interpretate la diverse manifestări culturale, cum sunt concertele și concursurile de muzică folclorică, adesea fiind adaptată și o coregrafie.

Cercetătorii etnomuzicologi explică etimologia denumirilor acestor melodii astfel: *husăși* – monedă, ban unguresc; *șair* — cântăreț, din arabă, ori, considerat dans de salon provenit sub influența culturii oficiale rusești (*galop*) [1, p. 103–104].

Huserul este o creație instrumentală, specifică zonei de nord a republicii, care ocupă un loc aparte în ceremonialul de nuntă. În repertoriile lăutarilor, aceste melodii erau considerate reprezentative, improvizatorice, prin care fiecare instrumentist își etala capacitatea interpretativă. Celelalte melodii numite mai sus sunt întâlnite mult mai rar.

Șaiorul se întâlnește în zonele de centru și de sud ale republicii (de exemplu, în repertoriul vestitului violonist Filip Todirașcu, găsim o colecție impunătoare de melodii din această specie).

Oira se întâlnește și în zona Bucovinei. Această melodie face parte din formele hibride de tipul ciclului binar, având o combinație de polcă/cadril-ostropăț [3, p. 79].

Marșul este o creație interpretată instrumental pe tot parcursul ceremonialului nupțial de fiecare dată când sosesc oaspeții, uneori în cadrul drumurilor ceremoniale. Marșul marchează momentele importante în desfășurarea nunții. Interpretarea marșului poate să întrerupă orice melodie de dans sau cântec, fiind executat pentru a capta atenția celor prezenți asupra oaspeților nou-veniți, subliniindu-se astfel importanța fiecărui invitat la nuntă. Conform concepției populare, este deosebit de important atât pentru părinții miresei, cât și pentru cei ai mirelui, ca aceștia să salute fiecare invitat. Sub aspectul conținutului melodic se remarcă o anumită varietate de marșuri, unele pot fi interpretate numai cu ocazia nunții, altele reprezintă fragmente de marșuri militare, de cântece patriotice sau de cântece lirice adaptate ritmului de marș.

De drum — melodii de joc, interpretate în cadrul drumurilor ceremoniale, de regulă, în sistem ritmic aksak (asimetric), însoțite de strigături.

Când duce nașul acasă — creație instrumentală în ritm de dans, cu tempo moderat, având structură ternară, întâlnită în zona de nord a republicii. [1, p. 105]. Se interpretează la petrecerea nunilor la sfârșitul Mesei mari sau a nunții în general.

Grupul *melodiilor de ascultare nerituale* este reprezentat de melodii folclorice de cântec și doină.

Din punct de vedere structural, luând în calitate de criteriu de bază elementul ritmic, distingem următoarele clase de melodii de ascultare:

- melodii în caracter de dans;
- marșuri;
- melodii de tipul doinei și al derivatelor acestora: de origine instrumentală; de origine vocală;
- melodii de cântec propriu-zis.

Creațiile din clasa *melodiilor în caracter de dans* se evidențiază prin forma *giusto*, chiar dacă nu presupun execuție coregrafică, cum este în cazul celor de joc. Ele pot fi clasificate în felul următor:

- în caracter de *horă-bătută*;
- în caracter de *sârbă*.

Melodiile *în caracter de horă-bătută* predomină în clasa *melodiilor în caracter de dans*, fiind reprezentate de *cântecul de masă, vivatul, freilihul, huserul, oira* și *horă rară* (una din varietățile stilistice ale *Horei mari*, a cărei melodie poate fi în ritm binar și ternar), răspândită în Bucovina și în zona de nord a Republicii Moldova. Melodiile sunt marcate de „un ritm binar, de o mișcare liniștită, într-un tempo preponderent lent, uneori moderat” [3, p. 71]). În această clasă includem și melodiile de virtuozitate, cum sunt horele de concert (la fel și sârbele de concert vor fi incluse în clasa respectivă). De altfel, horele de concert au apărut în repertoriul lăutarilor din mediul urban încă pe la sfârșitul sec. XIX, fiind destinate în exclusivitate pentru interpretare la vioară. Crearea acestora a fost determinată de puternica influență occidentală din acea perioadă. Melodica horelor de concert (dar și a sârbelor de concert) reprezintă moduri, formule melodice specifice muzicii folclorice și a speciei de dans respective. Menționăm că, în clasa *melodiilor în caracter de dans*, metrul este oscilatoriu, de regulă binar, care poate fi exprimat prin măsurile 2/4 sau 4/4, iar tempoul este între 80 și 210 de unități pe minut, variind de la o melodie la alta, în funcție de specia acesteia.

O particularitate a melodiilor în caracter de *horă-bătută* din această clasă este divizarea ternară cu sau fără îmbinarea cu cea binară.

Din punct de vedere a structurii ritmice, *melodiile de ascultare în caracter de sârbă* nu se deosebesc de cele din clasa *melodiilor de joc*. Însă, fiind destinate ascultării, ele se caracterizează prin tempo rapid și o densitate mai mare a desenului ritmic, datorită virtuozității interpretative.

Clasa *melodiilor de marș* se caracterizează, sub aspect ritmic, prin trăsături specifice:

- majoritatea creațiilor conțin celule, motive, fraze cu funcție introductivă și finală de tip:



și mediane de tip:



– în aceste melodii se întâlnește divizarea ternară a celulelor ritmice binare de tip piric și spondeu (ceea ce ne amintește de melodiile de joc, și anume de relația ritmică între bătută și sârbă). Sub aspect divizionar, măsura caracteristică clasei melodiilor de marș este de 2/4. În melodiile de marș, prezența unor formule caracteristice altor tipuri de melodii poate fi explicată prin preluarea acestora din muzica tradițională de joc, dar și prin împrumutul de „melodii cu caracter oriental, cântece patriotice, cântece lirice, adaptate ritmului respectiv” [4, p. 27].

Creațiile din clasa *melodiilor de tipul doinei și derivatelor ei* se încadrează în sistemul ritmic *parlando-rubato*. Din aceste creații fac parte:

- melodii care reproduc originalul vocal (doina, doina-cântec, cântecul miresei);
- melodii care se îndepărtează de originalul vocal în urma tratării instrumentale;
- melodii de origine instrumentală.

Structura ritmică a creațiilor analizate se particularizează prin doi factori:

- posibilitățile tehnice ale instrumentului (vioara) la care sunt interpretate;
- imaginația și capacitatea de improvizare a interpretului.

În melodiile de origine vocală constatăm prezența elementelor caracteristice versului popular cântat, cum este tiparul metric, legătura cu silabele etc. Unul dintre factorii importanți care determină caracterul ritmului și specificul de ansamblu al acestor melodii este improvisația, exprimată printr-o bogată ornamentare, prin varietate de expunere și tratare a tiparului octosilabic, reflectat în cadrul desenului ritmic. Sub influența factorilor sus-numiți adesea se produce o modelare a tiparului metric, îndepărtându-se de modelul inițial. Astfel, acesta devine mai flexibil în ceea ce privește structura desenului ritmic.

Grupul melodiilor de origine instrumentală din clasa *melodii de doină și derivatele acestora* cuprinde un număr redus de creații. Pentru aceste melodii este caracteristică structura de formule specifice doinei instrumentale, improvizate la discreția interpretului. Aceste formule constituie modele ce corespund celor trei părți ale doinei instrumentale: introductivă, mediană, concluzivă. Menționăm prezența formulelor caracteristice, și anume, recitativul melodic și *recto-tono*, ultimul fiind preferat în zonele cadențiale.

Creațiile din clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* se caracterizează prin sistemul ritmic *giusto-silabic*, pentru care dependența ritmului de structura și dimensiunea versului este definitorie. Pentru seriile ritmice sunt specifice formule binare (optimea și pătrimea), care se înglobează în celule ritmice de tip piric, iamb, troheu și spondeu. Datorită interpretării *cvazi-rubato*, uneori se produce o augmentare a acestor celule ritmice. În urma analizei melodiilor, am constatat că elementul comun caracteristic clasei *melodiilor de cântec propriu-zis* este celula iambică în zona cadențială și frecvența pe parcurs a formulelor ritmice dipiric, anapest, amfibrah și spondeu.

De asemenea, în această clasă pot fi întâlnite melodii în care, deși predomină sistemul *giusto-silabic*, pe anumite porțiuni descoperim o libertate relativă în tratarea ritmului la preluarea pentru interpretare instrumentală a melodiilor vocale. Astfel, în unele compartimente ale creațiilor analizate, am observat lărgirea tiparului cu două unități (de la octosilabic spre 9 și 10 silabe), un procedeu specific pentru melodiile din sistemul ritmic *parlando-rubato*. În alte cazuri, tiparul

octosilabic este diminuat. Totodată, în urma unei analize ample am considerat justificat faptul că în această clasă se includ și *melodii de cântec propriu-zis* în sistem ritmic *aksak* și *orchestic*.

Creațiile din clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* se caracterizează prin sistemul ritmic *giusto-silabic*, pentru care dependența ritmului de structura și dimensiunea versului este definitorie. Pentru seriile ritmice sunt specifice formule binare (optimea și pătrimea), care se înglobează în celule ritmice de tip pirc, iamb, troheu și spondeu. Datorită interpretării *cvazi-rubato*, uneori se produce o augmentare a acestor celule ritmice. În urma analizei melodiilor, am constatat că elementul comun caracteristic clasei *melodiilor de cântec propriu-zis* este celula iambică în zona cadențială și frecvența pe parcurs a formulelor ritmice dipiric, anapest, amfibrah și spondeu.

În urma analizei structurii sonore a *melodiilor de ascultare*, am constatat o diversitate a acestora: de la o structură simplă până la diferite combinații, adesea modulante, atât în interiorul frazelor melodice, cât și între părțile componente ale melodiilor. Astfel, structura sonoră a *Melodiilor de ascultare* analizate reprezintă: a) *sistemul tetratonic*; b) *sistemul pentatonic*; c) *sistemul heptacordic*, caracteristic prin heptacordii diatonice constituite pe moduri diatonice majore (ionic și mixolidic) și minore (eolic); cromatice; imixtiuni modale.

Particularitățile ritmice și sonore ale *melodiilor de ascultare* determină specificul structurii lor arhitectonice. Astfel, cele două sisteme ritmice *parlando-rubato* și *giusto-silabic* condiționează prezența a două tipuri de forme: fixă și liberă, care pot fi studiate la două niveluri: macrostructural și microstructural.

În concluzii putem menționa că deși numărul *melodiilor de ascultare* din repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova este unul redus, acestea se evidențiază printr-o gamă variată de particularități caracteristice, determinate de unele aspecte ale morfologiei muzicale precum sistemele ritmice, sonore și arhitectonică, dar și prin aspectul funcțional și diacronic. Astfel, pe lângă melodiile care fac parte din sistemul respectiv, am descoperit melodii în care particularitățile ritmice devin flexibile, integrându-se și în alte sisteme, de exemplu *aksak*, *orchestic*, *divizionar*. De asemenea, am constatat că în *melodiile de ascultare* sunt dominante formele arhitectonice *cvazi-libere* la nivel microstructural și melodiile integrate în sistemul formei libere, cu o complexitate mare a elementelor ritmice și sonore, care solicită de la lăutari capacități interpretative și improvizatorice excelente.

Referințe bibliografice

1. CHISELIȚĂ, V. Rezonanțe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Republica Moldova — Casa noastră comună. Materialele conferinței republicane Științifico-practice*, Chișinău, 21 aug. 2006. Chișinău: Business-elita, 2006, pp. 97–107.
2. CHISELIȚĂ, V. Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale: materialele simpoz. șt.-practic intern.*, Chișinău, 4–5 apr. 2006. Chișinău: PERISCOP, 2006, pp. 32–39. ISBN 978-9975-9987-85-8.
3. CHISELIȚĂ, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia În: *Arta*, 2005. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2005, pp. 68–81.
4. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecele miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN 978-9975-903-53-3.

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

EULOGY OF UNMARRIED GIRLS IN CAROLS FROM THE EAST OF THE DNIESTER AND BUG

LUDMILA CALINA,

competitoare la sectorul folcloristică,
Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei,
lector, Facultatea de Filologie a Universității T.G.Șevcenko din Tiraspol

În articol sunt cercetate colindele culese în spațiile de la est de Nistru și Bug. Autoarea se referă la aspectul semnificativ al Crăciunului, mediatizat, mai ales, cu scopuri de inițiere a flăcăului/fetei în viitoarea lor căsătorie. În baza studiilor realizate de N. Smochină, C. Ionescu, N. Băieșu, A. Golopenția, M. Brătulescu, T. Colac etc., ne-am propus să reliefăm cum este «văzută» asimilarea motivului fetei necăsătorite, atingând o bună parte din segmentul de est și vest al regiunilor colindate. Forța emotivă a colindelor transnistriene rezidă în melodie, sugestivitatea mesajului artistic, cuprins în ele.

Autoarea relevă rolul poetului anonim, care a pus accentul pe mesaj, gând, intenții, dorință, acestea gășind o mai mare deschidere spre sufletul ascultătorului în atmosfera rurală. Meritul de a fi Doamna curților și Stăpâna porților nu i se atribuia oricărei fete, ci doar celei alese, care era desemnată de către întreaga colectivitate rurală, în urma unor probe de inițiere. Această inițiere a fetelor necăsătorite presupunea pregătirea de logodnă și coacerea celui mai mare colac din sat. Aici se înscriu și imaginile sugestive aprobate de către poetul anonim: inelul, merele, leagănul de mătasă, lacrimile pe care le varsă fata, prostirea.

Cuvinte-cheie: colinde, fată necăsătorită, băiat, floare, contaminare și asimilare de colinde, melodie, mesaj, codificare, elogiu

The proposed article prompted us to fix our attention to carols collected and researched in the Eastern areas of the rivers Dniester and Bug. We will refer to a significant aspect of the Christmas celebrations publicized, especially with the aim of initiating a lad or a girl in their future marriage. On the basis of the studies carried out by N. Smochină, C. Ionescu, N. Băieșu, A. Golopenția, M. Brătulescu, T. Colac etc., we intend to highlight the way is «seen» the contamination and assimilation of the unmarried girl's, motif especially when caroling the Eastern and Western regions.

The author of the article reveals the anonymous poet's role, who laid emphasis on the message, thought, intention, desire, and in the rural atmosphere, they find greater openness in the listener's soul. The merit of being the mistress of the courtyards the owner of the gates is not attributed to each girl, but only to the selected one, who was appointed by the entire rural society after some tests of initiation. This procedure presumed preparing of unmarried girls for engagement and cooking the biggest knot-shaped bread. Here are written the suggestive images approved by the anonymous poet: rings, apples, the silk cradle, the tears of the girl, the sheet.

Keywords: carols, unmarried girl, boy, flower, contamination and assimilation of carols, melody, message, coding, eulogy

În lucrarea de față ne propunem să analizăm o bună parte dintre colindele care circulă în spațiile de la est de Nistru și Bug, pentru a identifica răspândirea *motivului fetei necăsătorite*, existente și în alte zone megieșe.

Devalorizând ideea lui Veselovski despre frecvența neînsemnată a motivului fetei în raport cu cele de flăcău, etnologul Petru Caraman neagă această înfirmare (*cu atât mai mult că multitudinea de studii demonstrează reversul acesteia*) și identifică construcția echilibrată a colindelor, „încât colindele de fată mare pot sta pe același plan, dacă nu chiar rivaliza cu cele de flăcău” [1, p. 71].

Indexul tipologic al cercetătoarei Monica Brătulescu ne oferă exemple prețioase despre răspândirea motivului fetei în culegerile de folclor ale lui Bartok, Bârseanu, Brăiloiu, Breazul, Cucu, Drăgoi, Pamfile etc. Menționăm, că aproape în toate colindele românești din segmentul de vest-est se menține regula unității de timp, când participarea actanților la desfășurarea sărbătorilor

nu durează mai mult de o săptămână, iar gazdele primitoare, fetele nemăritate, sunt elogiata de către poetul anonim în culori calde, deși tonalitatea textelor este gravă. În textele din Muntenia și Transilvania fata e așezată în leagăn, iar acesta e purtat de un cerb, de un bou, în alte condiții, „leagănul e suspendat de creanga unui copac ori plutește pe ape. Între timp, fata coase, cântă sau plânge, așteptând pețitorii” [2, p. 222].

Folcloriștii au remarcat acea paralelă între colindat și obiceiul nuntirii, care determină fazele de adolescență și inițierea puberilor în viața social-matură. După criteriile lui Arnold van Gennep, uneori vârsta fiziologică nu corespunde cu cea spirituală a fetei, cu acest prag al logodnei, care urmărește viitoarea căsătorie. Cu toate că fata nu se „antrenează ca flăcăul din colinde, în expedițiile eroice” [1, p. 82–90], cu certitudine, o vedem, mai mult, într-o luptă erotică, prezența ei în societate e una esențială și necesară pentru a iubi și crea o familie. Totdeauna au fost apreciate cele mai nobile valențe, pe care le stăpânește fata de măritat. Ea trebuia să fie o gospodină bună și să aibă destulă înțelepciune, ca să fie apreciată de către bărbatul ei. La începutul anilor 80 antropologii tot mai mult menționează rolul fetei-femeii „*acestui actor social*”, care nu era „*trecut sub tăcere*” [3, p. 212].

Să urmărim unele interferențe ce apar în textele transnistriene și, dacă va fi cazul, ne vom referi și la colinde din Basarabia. În colindele culese de C. Ionescu este elogiată, mai întâi de toate, frumusețea fetelor Ileana, Maria ori Ștefana. Dacă în colinda axată pe spațiul mitic-exotic, unde marea este „*una dintre temele frecvente ce apare în preajma însurătoarei*” [4, p. 89]: „Marea-i mare-i, margini n-are”, apare Ileana, fata cu doi ochi negri, care „nu-mi șade, cum să șădi, / dar îmi șădi, chindosaști”, atunci imaginea ei este definită și amplificată în următoarea variantă a colindei; poetul anonim cizelând mesajul colindătorilor în formula finală a textului: „Da' Ileana șei frumoasă, / Ie să-mi fie sănătoasă...”¹ [6, p. 150].

La fel, urmărim într-o altă bucată de text frumusețea fetei *Da Ileana șea frumoasă*, în care s-a suprapus motivul fetelor de greci (*La izvoare reci* din textele adunate de către muzicologul C. Ionescu). Fără a fi zugrăvită în detalii, după un strict calapod din basm, frumusețea fetei, apare cu certitudine în *plină lumină*, accentuează etnologul P. Caraman, prin „epitete cu foarte scurte caracterizări”: „(Cutare) d’ochi-și negri” [1, p. 82]. Această manifestare stereotipică, caracteristică pentru fetele necăsătorite, nu este întâmplătoare. Ea figurează în mai multe variante ale colindelor din Stroești (*Rage cerbul dintr-un munte*² și *De-al ei chip, de-a ei culoare*³, din Râbnița *Domn din ceruri*⁴, în colinda *La doi meri și la doi peri*⁵).

În colindele de la est de Bug scriitorul anonim își alege cu discernământ fata mult dorită, dintre fetele de greci, iar poetizarea ei se înscrie într-o ambianță epică, unde ea nu e ca toate, ci e o jupâneasă: „Cale o ținea Ion tinerel / Da el calea mi-o țâne, / Ei le mai alege / Pe gene sprâncene / Care mi-e mai nantă / Și mai sprâncenată. / Cu sprânceana trasă / Cu geana sumeasă / În chip de jupâneasă”⁶. Cercetătorul P. Caraman intervine cu niște explicații la obiect, când colindele românești și variantele lor „trec din faza statică la acțiune”, ajungând la portretizări *directe*.

¹ Comuna Dubău 1, județul Dubăsari, inf. Simion Creu, 80 de ani; culeg. Ionescu, C. [5, p. 150].

² AFILL (Arhiva de Folclor din Tiraspol); 2009, ms.6, f.13; s.Stroești, Râbnița; inf. Svetlana M. Chira, 36 de ani; culeg. S. Chira [7, p. 44].

³ AFILL; ms.1, f.5; s. Stroești, Râbnița; informator Ana C. Siurisi, 63 de ani; culeg. S. Siurisi [7, p. 48].

⁴ AFILL; 2009, ms.2, f.4; or. Râbnița; inf. Ludmila A. Cernova, 72 de ani; culeg. V. Medușevscaia [7, p. 51].

⁵ AFIL; 2007; ms.9, f.1; s.Lunga, Dubăsari; inf. Maria I. Dimitrieva; 50 de ani; culeg. O. Ghelas [7, p. 45].

⁶ Bulgarka, inf. Alexe Hârjău. Știa pe vremuri 70 de colinde; culeg. Nicolae Economu, Gh. Bucurescu, Nicolae Marin-Dunăre [8, p. 54].

P. Caraman exemplifică aproape același profil din colinda menționată *al unui chip de jupâneasă*: „Cristina frumoasă, / Cu costiță groasă, Cu sprânceana trasă, / Cu geana sumeasă, / Chip de jupâneasă” [1, p.82]. În colinda din Bulgarka, auzită de la moș Alexe, împărăteasa e geloasă pe fata, care îndrăznește să cânte un *cântec împărătesc*. Repetițiile cuvântului *cântec* la sfârșit de vers și reluarea lui la mijloc de vers sugerează ideea fixată în conștiința oamenilor simpli — chiar dacă cântăreața nu e o împărăteasă, ea totuși cântă un cântec împărătesc, care se aude la cei aleși, în curțile și împărățiile oamenilor: „Ea nu-mi șede să-ni tacă, / Da cântă un cântecel / Și-aist cântec nu-i mojicesc, / Da cântec împărătesc” [8, p. 53].

Justificăm frumusețea și aptitudinile fetei prin comentariile pe care le face P. Caraman eroinei din colind, că pe lângă virtuțile pe care le posedă, „ea mai trebuie să cânte frumos” [1, p. 83]. În aprecierile consemnate de către folcloristul N. Băieșu, fata din colinde cântă mai rar. Teama împărătesei se soldează cu o notă optimistă pentru ambele femei: „Eu îs fată logodită, / Nu azi, mâine nunta-mi vine / Și mă iau de la părinți / Și mă duc la alte curți / Să șiu nor' bună părinților / Și cumnată fraților, / Și cumnățică surorilor”. În alte împrejurări, dar cu aceeași ocazie: „Merii, merișorii mei, / Aplecați voi vârfurele, / Să v-adun eu floricele, / Să-mpletesc cununi din ele. / Eu-s d-o fată logodită, / Astăzi-mâine nunta-mi vine”⁷ [9, p. 96], cercetătoarea M. Mocanu precizează că această secvență este „o melodie arhaică, pe potriva textului, colindul vădește un îndelungat proces de evoluție și șlefuire artistică” [9, p.14].

Anume în acest context se cer precizate logodna și nunta fetei, care, precum menționa etnologul N. Băieșu, „se explică prin coincidența de timp: după sărbătorile de iarnă urmează cășlegile, când au loc multe căsătorii, nunți” [10, p. 205]. Logodirea flăcăului holtei Grigore cu Ana, „Mai frumoasă cum să fie — / Parcă-i scrisă-ntr-o hârtie / Și hârtia-i cocostită” și potrivirea lor la port și la față: „Grișa cu Ana-s potriviiu, / Pe la ochi, pe la sprâncene, / Ca doi hulubași la pene... / Amândoi-s mândri la portu, / Amândoi-s mândri la față” nu o scutesc pe fată de obligațiunea de a se *porăi* prin casă: „Cine-mi porăie prin casă? / Tot Anuța cea frumoasă”⁸ [5, p. 65]. Fata își așteaptă pețitorii, mirele, chindosind și cosind. Atributele, pe care le pregătește ea, sunt necesare în viitoarea căsătorie, iar schimbul de daruri prevede astfel procesul de desfășurare a nunții. Prin interogațiile retorice și afirmațiile din text, fata mare are o mai multă deschidere spre sufletul poetului anonim: „Da'în leagăn șine ședi-u? / Da'Ileana șea frumoasă / Șadi'n leagăn de mătasă / La gherghefuri ghine-mi coase / La tâtân'său prăpuraș-u, / Da'frățân' său guleraș-u / Nu mi-l coase, mi-l spoieștie / Ca de-un frati mi-l gătieștie” [6, p. 115–116].

În altă variantă din s.Stroiești, *zâna florilor frumoasă* șade în leagăn și chiar dacă se află într-o situație de incertitudine din cauza mirelui care-i vine ori nu, și nu se știe coase ea ori descoase, stând la cumpănă, totuși, lacrimi ea varsă, din cauza tristeții care o copleșește, într-un mod relevant de hiperbolic *strângând lacrimile în pahar*: „Dinaintea istor corțuri, / Voilerom și flori de măr, / Sunt doi meri și sunt doi peri, / La trupini îndepărtați, / La vârfuri împreunați. / La tulpina merilor / Este-un leagăn de mătasă. Dar în leagăn cine șade? / Zâna florilor frumoasă. / Nu știu coasă ori descoasă, / Lăcrimioare știu că varsă / Și le strânge în pahar, / Și le-aruncă sub divan”⁹. Acest mesaj profund îl întvedem și în alte variante. De o frumusețe rarisimă, propriu s. Molovata-Nouă, din partea stângă a Nistrului, r.Dubăsari, e colinda satului *Sunt doi meri mândri*

⁷ AF; ms.179. Plavni [9, p. 96].

⁸ AFILL; 2001ms.3, f.1; or. Dubăsari; inf. Ana M. Cojocar, 55 de ani; culeg. N. Todirca, *La trei bordeie de la noi* [7, p. 65].

⁹ AFILL; 2009, ms.6, f.11; s.Stroiești, Râbnița; inf. Svetlana Siurisi, 36 de ani; culeg. S. Chira [7, p. 64].

rotați. Finețea cuvântului din lucrarea lui P. Caraman, de „a le lăsa pe toate la o parte” și de a reveni la momentul căsătoriei în care azi ori mâine se vede fata, acceptă imaginile *celor doi meri mândri rotați și ale viței-de vie*: „Sunt doi meri mândri rotați / De tulpină-ndepărtați, / Viță-n vargă și-o vizdoagă / Și-un cârcel de poamă neagră. / Sus, în vârful merilor/ Este-un leagăn de mătăasă, / Iar în leagăn cine coasă? / Ilenuța cea frumoasă, / Viță-n vargă și-o vizdoagă / Și-un cârcel de poamă neagră. / Ea, cât coasă, lacrimi varsă / Și li varsă-ntr-un stăcan, / Și li dă pe sub divan”¹⁰.

Știm cu certitudine că această variantă a colindei a fost asimilată aproape în toate satele din r.Dubăsari, evident, cu niște schimbări neesențiale. O cunosc și sătenii din satul Doroțcaia, dar cu părere de rău, n-o cântă, deși bărbații trecuți de vârsta de 50 de ani își aminteau că în copilărie o interpretau. Au pătruns texte locale din s.Molovata-Nouă în s.Coșnița-Nouă din r.Dubăsari. De la informatoarea Natalia N. Smolevscaia am auzit colinda satului. Cu câteva adaosuri din formulele mediane, dar și finale, care nu se întâlnesc în alte colinde, textul pare convingător și incitant din punct de vedere al mesajului cântat, unde *domnișoara curților* este radiografiată de către aristocrație: „Trec boierii și-o privesc / Și din față, și din dos, / Ca din fața lui Hristos”¹¹. Tot *domnița cea frumoasă* șede în leagănul de mătăse și-l așteaptă pe Ștefan Vodă: „Ș-noată, șnoată cel bou negru, / Dar în coarne ce-și mai poartă? / Legănașu de mătăasă. / Dar în leagăn cine șăde? Tot domnița cea frumoasă. / Ea, cât șăde ghindosește / Și cu mir se miruiește”¹². În alte colinde fata se joacă cu merele: „Este-un leagăn de mătăasă, / Ler, Doamne. / Dar într-însul cine ședi? / Tot fecioara (cutare). / Ea nu șede cum se șede, / Dar se joacă-n două mere, / În două mere-n două pere, / Sănătate ș-o colindă!”¹³

Simbol erotic, mărul îi arată inițiatoarei traseul spre logodire. Jocul dezinvolt al fetei ar putea să aibă asimilări directe din poveștile fantastice, despre care pomenește și P. Caraman. În poveștile pe care le comentează Ovidiu Bârlea, mărul îl scoate din muțenie pe erou și-i *redă graiul*, „fata împăratului își alege soțul, lovindu-l cu un măr în șiragul de pețitori care i se perindă” [11, p. 245–248]. Tot la O. Bârlea găsim răspunsul la întrebarea noastră. Într-o legendă, — specifică savantul folclorist, pământul se reazemă pe *mărul roșu*. Deci, aceste mere roșii consună cu rodirea pământului și, evident, cu rolul femeii de a se menține în statutul de mamă, de a fi acel mecanism al inițierii unei noi familii în societate, dând naștere viitoarelor generații. Vom preciza și rolul leagănului, în care șede sau doarme fata, cosind ori cântând. Acest obiect sfânt pentru mamă și de odihnă pentru viitorul ei copilăș, căruia i se cântă primele doine și versuri cu *nani-nani, liuliu-liu și a-a-a* redă credința poporului român în cultul familiei, în care s-au cimentat de veacuri obiceiurile copiilor, unde ei sunt salvați de la nesomn prin cântecele de leagăn. Toate pregătirile de către nuntă sunt niște descoperiri metaforice ale *viței-de vie* din colinda interpretată de către colectivul din s.Molovata-Nouă, explorări prin care Adina Hulubaș menționează că „pătrunderea treptată a semnificațiilor este atestată de maeștri inițiatori, învățători mai cunoscători, care înțeleg amprenta simbolică și descoperă sugestia maritală” [12, p. 597–613]. În alte texte cucoana Ileana, *măturând și dereticând*, găsește un ineluș și un fuiorel în curțile părinților ei: „Da cucoana Ileana / Măturând și dereticând / Curțile părinților / Ni-o găsat un ineluș / Di aurel: / «-Dă-ni-l, Maică, /

¹⁰ AFP (Arhiva Folclorică Personală); 2014, ms.1, f.4; Festivalul-concurs al tradițiilor și obiceiurilor de iarnă *Aho, Aho, răsună Nistrul!*; s.Molovata-Nouă, Dubăsari, ansamblul folcloric *Sălcioara*, culeg. L. Calina [7, p. 62].

¹¹ AFP; 2009, ms.5, f.10; s.Coșnița-Nouă, Dubăsari; inf. Natalia N. Smolevscaia, 19 ani; culeg. L. Calina [7, p. 61].

¹² AFP; 2013, ms.5, f.1; s.Roghi, Dubăsari; inf. Raisa M. Tcacenco, 46 de ani, Ghidirimschi Ana, 26 de ani; culeg. L. Calina [7].

¹³ AFILL; 2007, ms.20, f.8; s.Hrustovaia, Camenca; inf. Maria V. Gordienko, 63 de ani; culeg. L.Taşco [7, p. 49].

Dă-ni-l, dragă, / Să ni-l duc la zlătar / Ca să-ni facă un inel / Pi dej-tu mititel, / Să-ni cibă di logodit / Și di gândit». / Măturând ș-dereticând / Curțile părinților / Ni-o gășat un fuiorel / Di aurel: / «-Dă-ni-l, Maică, / Dă-ni-l, dragă, / Sî ni-l dau la perietor / Sî-l perie ghinișor / Și-ncetișor / Să ni-l facă cinci / Năfrâmi / Ș-o năfrămuță / Di mătasă / Să-ni cibă / Pintru nănașă, / Năfrâmi late la cumnate»¹⁴.

Decodificate, toate aceste simboluri capătă un strat arhaic de logodire și nuntă a fetei. Prostirea (colinda *La trochina bradului din raionul Grigoriopol*) și floarea alb-albastră („Floriciică alb-albastră — / S-o pui vara pe-o fereastră, / Cine-a treci s-o privească, / Pe Maria s-o nvoiască...”¹⁵) alcătuiesc caracterul pur și sufletul neîntinat al fetei. Textele din colinde, în pofida unor circumstanțe ce alcătuiesc o delimitare netă a stării sociale a flăcăului, care are curți și porți, față de fata pețită demonstrează că autorul popular prețuiește nu atât mijloacele bănești ale fetei, cât priceperea, măiestria ei de a țese *stegușor de domn domnesc*. Meritul de a fi doamna curților și stăpâna porților nu i se atribuia fiecărei fete, ci doar celei alese, care era desemnată de către întreaga societate rurală, în urma unor probe de inițiere. Această inițiere a fetelor necăsătorite presupunea pregătirea de logodnă și coacerea celui mai mare colac din sat.

Pețitorii, în colindele lui N. Smochină, N. Băieșu etc., dar și în celelalte texte auzite și culese de către noi, au intenții serioase față de fată, precum vedem în majoritatea formulelor finale, conforme cu expresia: „Dă-ni-o, nii, Doamni, / Cî n-o eu sî cii roabî, / Da o eu sî-ni cii doamnî, / Sî-ni domnească curțli și porțli”.

În concluzie, de remarcat că forța emotivă a colindelor transnistriene rezidă în melodie și sugestivitatea mesajului artistic. În aceste texte autorul a pus accent pe mesaj, gând, dorință, iar în atmosfera rurală acestea găesc o mai mare deschidere în sufletul ascultătorului.

Referințe bibliografice

1. CARAMAN, P. *Colindatul la români, slavi și alte popoare*: studiu de folclor comparat. Ed. îngr. de S. Ciubotaru; pref. de O. Bârlea. București: Minerva, 1983.
2. BRĂTULESCU, M. *Colinda românească*. București: Minerva, 1981.
3. MIHĂILESCU, V. *Antropologie. Cinci introduceri*. Ed. a 2-a rev. și ad. Iași: Polirom, 2009.
4. BUHOICIU, O. *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*. București: Minerva, 1979.
5. *Colinde din Transnistria*. Alcăt. C. Ionescu. Chișinău: Știința, 1994.
6. IONESCU, C. *Colinde din Transnistria*. Pref. de T. Herseni; postf. de C. Mohanu. Chișinău: Știința, 1994.
7. CALINA, L. *Colindă-ne, Doamne!* Ed. îngr. de etnologul T. Colac. Chișinău: Grafema Libris, 2014.
8. GOLOPENȚIA, A. *Românii de la est de Bug*. Volumul 2. Vol. ed., cu introd., note și coment. de S. Golopenția. București: Editura Enciclopedică, 2006.
9. MOCANU, M. *Colinde din Sudul Basarabiei*. Chișinău: Inst. de Filologie, 2007.
10. BĂIEȘU, N. Tradiții etnofolclorice ale sărbătorilor de peste an. In: *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din Nordul Caucazului*. Chișinău: Acad. de Științe a Moldovei, Institutul de Filologie, 2007, pp. 205–209.
11. BÂRLEA, O. *Mică enciclopedie a poveștilor românești*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
12. HULUBAȘ, A. Inițierea. Definiții europene și tipare folclorice românești [online]. In: *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european*. Iași: Editura Alfa, 2009, pp. 597-613 [accesat 26.09.2016]. Disponibil: http://www.philippide.ro/distorsionari_2008/597-613%20HULUBAS%20Adina.pdf

¹⁴ Comuna Lozovata; inf. Afenia Cozișcurt (Cojocscurt), 48 de ani, 3 clase bisericești; culeg. Anton Rațiu [8, p. 194].

¹⁵ AFP; 2013, ms.2, f.1; s.Crasnaia-Gorca-Grigoriopol; inf. Efrosinia S. Busuioc, 77 de ani, culeg. L. Calina [7, p. 50].

БОЛГАРСКИЕ ЗИМНИЕ КАЛЕНДАРНЫЕ ПРАЗДНИКИ В СЕЛЕ ПАРКАНЫ**SĂRBĂTORILE CALENDARISTICE DE IARNĂ A BULGARILOR DIN SATUL PARCANI****BULGARIAN WINTER CALENDAR CUSTOMS FROM THE PARCANI VILLAGE****НАДЕЖДА НИКОЛАЕВА,**

преподаватель, Приднестровский институт искусств, Тирасполь

В статье дается описание зимних календарных праздников болгар, проживающих в Приднестровье. На основе бесед с жителями села Парканы сделан сравнительный анализ зимних календарных праздников болгар Приднестровья с праздниками, бытующими в разных местах проживания болгар (Болгария, Украина, Крым) на протяжении многих веков. Ставится задача выяснить, насколько сохранились традиционные обряды и праздники и какова степень утраты ряда атрибутов календарных праздников, поскольку некоторые из них ушли в прошлое. Материал проиллюстрирован песенными примерами, записанными в Парканах в наши дни.

Ключевые слова: болгарская культура, обычаи села Парканы, календарные праздники, болгарский песенный фольклор, колядки

În articolul dat sunt descrise sărbătorile calendarului de iarnă ale bulgarilor care locuiesc în satul Parcani. Bazându-se pe interviurile luate de la săteni, autoarea a făcut o analiză comparată a sărbătorilor de iarnă ale bulgarilor din acest sat, cu sărbătorile similare din diferite locuri de reședință ale bulgarilor (Bulgaria, Ucraina, Crimeea). Scopul este de a afla cum s-au păstrat obiceiurile tradiționale ale sărbătorilor de iarnă și în ce măsură s-au pierdut anumite atribute ale acestor sărbători calendaristice, deoarece unele dintre ele sunt deja dispărute din circulația tradițională. Materialele articolului sunt ilustrate cu exemple de cântece care au fost înregistrate la Parcani în zilele noastre.

Cuvinte-cheie: cultura bulgară, obiceiurile din satul Parcani, sărbătorile calendaristice, cântece populare bulgare, colinde

The article describes the winter holidays calendar of the Bulgarians living in Transnistria. On the basis of interviews with villagers of Parkany the author makes a comparative analysis of the winter calendar holidays of the Bulgarians from Transnistria with the holidays from different places of residence of the Bulgarians (Bulgaria, Ukraine, Crimea). The problem is to find out how the traditional rites and holidays have been preserved, and to what degree certain attributes of calendar holidays have been lost, since some of them have disappeared from traditional use. The material has been illustrated with song-examples recorded in Parcany nowadays.

Keywords: Bulgarian culture and customs of the village of Parcany, calendar holidays, Bulgarian folk songs, Christmas carols

Изучение праздников болгар села Парканы вызывает большой интерес, так как болгары, в большинстве своем, приплыв морем из Болгарии и компактно поселившись, не растеряли особенностей болгарской культуры, доставшейся им от их предков. Они являются носителями староболгарского языка, обычаев, обрядов и праздников, которые, в свою очередь, являясь объединительным моментом в жизни болгарских переселенцев, дают богатейший материал для этнографических исследований.

Актуальность темы связана с возрастанием интереса к истории болгар приднестровского села Парканы, с процессом возрождения национальной культуры, неотъемлемой частью которой являются праздники. В статье дается описание зимних календарных праздников болгар, проживающих в Приднестровье. На основе бесед с жителями села Парканы сделан сравнительный анализ зимних календарных праздников болгар Приднестровья с праздниками, бытующими в разных местах проживания болгар (Болгария, Украина, Крым) на протяжении многих веков. В нашей работе мы опирались на труды известных исследователей болгарского этноса М. Арнаудова, А. Киссе,

Г. Аствацатурова [1, 2, 3, 4]. Кроме того, была использована *Этнография Болгарии* Христо Вакарелски [5].

Праздники — священные дни, установленные в честь какого-либо знаменательного события, во время которых нельзя было работать и нужно было совершать определенную церемонию или обряд с жертвоприношением или торжественной трапезой. Праздники являются отражением материальной и духовной культуры народа. Они бывают исторические, посвященные важным историческим датам в жизни народа, церковные, установленные церковью, и народные, большей частью связанные с природным циклом и совершаемыми сельскохозяйственными работами. Среди различных видов праздников одними из важных являются календарные праздники, которые наиболее тесно связаны с традиционной культурой народа. Изучение календарных праздников дает материал к исследованию этнической истории, позволяет проследить развитие народного творчества в празднике, выявить влияние культур соседних народов и увидеть роль праздника в национальном самосознании и повседневной жизни народа.

«Болгарский народный календарь Украины отражает наше историческое и этнокультурное прошлое, — отмечает А. Киссе. — В его основе лежит общий для всех православных отсчет времени — двенадцать больших праздников (*Рождество, Пасха, Троица* и т.д.), а также дни памяти святых и мучеников» [4, с. 87]. По словам исследователя, специалисты отмечают также сильное дохристианское влияние. «В некоторых обрядах, — продолжает автор, — прослеживаются древние представления о двойном делении года, характерные для скотоводов (дни Св. Георгия и Димитрия в качестве рубежных дат этих периодов)» [ibid.]. Наиболее почитаемые церковные и народные праздники вместе составили народный календарь парканских болгар.

Календарные праздники болгар имели циклический характер и были приурочены к тем дням, когда в природе происходят видимые и серьезные перемены, связанные с хозяйственными интересами и общественным жизненным циклом человека, например, день Св. Георгия, когда считалось, что «весна сходит на землю» и пора выгонять скот на пастбища, или Димитров день, когда начинался зимний сезон и принято было рассчитываться с наемными работниками. По хозяйственной деятельности человека праздники делятся на зимние, весенние, летние и осенние.

Наиболее почитаемые зимние праздники парканских болгар: 12 декабря — *Андреевден (Балабушки)*, 17 декабря — *день св. Варвары*, 18 декабря — *день св. Саввы*, 19 декабря — *день св. Николая* (в Болгарии *Никулден*), 7 января — *Коляда*, 14 января — *Нова година* или *Васильовден (Новый год)*, 19 января — *Иордана (Богоявление)*, 20 января — *Иванов день*, 21 января — *Бабин день*. Такие праздники, как 2 января — *Игнажден*, 1 февраля — *Танасов день*, 14 февраля — *Трифонов день*, почитаемые в других местах проживания болгар, в Парканах забыты и не отмечаются.

Андреевден или Чесанден (Балабушки) — день апостола Андрея Первозванного отмечался во время строгого предрождественского поста, поэтому в эти дни варили кукурузу, фасоль. По словам А. Киссе, в некоторых болгарских селах Украины сохранилась старая, еще балканская специфика этого праздника. Этот день отмечали как «день чеснока». Девушки, которым не нравились ухажеры, могли им прицепить к одежде или шапке чеснок. Этим они демонстрировали свою антипатию к юношам. По наблюдению исследователя, юноши выражали свое недовольство отцам девушек, если дочери не хотели выходить на

улицу или их не пускали родители замуж. Они снимали с петель калитки, поднимали калитки на крыши домов и т.д.

А девушки гадали на замужество: пекли пресные лепешки (балабушки) и скармливали их собакам. Для их приготовления необходимо было принести ртом воду из трех колодцев. Парни подкарауливали и смешили девушек — если девушка рассмеется, то придется ей вновь ходить за водой. Девушки следили за тем, в какой последовательности собака съест балабушку, так и ее хозяйка выйдет замуж. Если утащит в далекий угол — выйдет замуж за парня из другого села. Если жадно съест ее первой — девушка первой выйдет замуж. Страшнее для девушки было, если собака просто надкусит балабушку.

Андреевден в Болгарии широко отмечался. Считалось, что Андрей не дает зиме и длинным ночам вступить в силу. Этот день называли *Медвежьим днем* (*Мечкин ден*). Варили кукурузу, бросали ее вверх, приговаривая: «На тебе, медведь, варенную кукурузу, чтобы ты не ел сырую, чтобы ты не ел людей и коров» («*На ти, мечко, варен кукуруз, да не ядеш суровия и да не идеш човецити и говедата*»). В болгарской литературе не упоминается о балабушках. Между тем, у парканских болгар *Балабушки* стал одним из самых полюбившихся веселых праздников. Наши родители рассказывали о веселых катаниях на санках. Парни катали девушек, собирались на веселые посиделки. Главным действием в этот день было гадание с балабушками. Моя сестра со своими подругами проделали этот ритуал, и, как ни странно, гадание сбылось в точности.

Варвара, Сава, Никулден (Никулайден) — 17, 18, 19 декабря. В дни празднования православных святых существовал строгий запрет на домашнюю работу. В Украине, по словам А. Киссе, болгары «пекли на каждый праздник медовые лепешки, медом обмазывали ворота, а на порогах рисовали кресты. На Николая готовили обязательно рыбную вертуту. Ее разрезали и раздавали по кусочку всем собравшимся в доме. Николая чтили как покровителя путешественников» [4, с. 89]. В Болгарии в старину женщины варили зерна бобов, кукурузы, гороха и с этим варевом лечили больных. Или замешивали тесто, которое выпекали на следующий день, на Св. Саву, а кушали на третий день, *Никулден*. Отсюда пословица: «Варвара варит, Сава печет, Никола кушает (*Варвара вари, Сава пече, Никола яде*).

Коляда — 7 января. *Рождество Христово* — один из основных, наиболее значимых праздников в православном народном календаре. К нему готовились заранее: в доме наводили порядок, белили, пекли круглые калачи-плетенки. 6 января вечером семья садилась за постный ужин. А на следующий день, днем, разговлялись. На Украине болгары готовили 12 блюд. Всем членам семьи раздавали по головке чеснока, чтобы «облегчить роды Богородице». В Болгарии на столе должны были присутствовать следующие съестные запасы: виноград, тыква, арбуз. Так же непременно выставляют сырую пшеницу, кукурузу, сушеные груши, сливы, молоко, сало. Обязательно присутствовала баница и вареная кукуруза. Еще готовили фаршированный перец и голубцы (*сърми*). Кушали вечером только постную еду, притом, что на столе была и скоромная еда. Считалось, что в новом году должно быть все «от всичко да има през годината» (все должно быть в новом году). В Парканах пекут обязательно постные пирожки, варят пшеницу «кутю» и другую постную еду. Садятся за стол всей семьей и отмечают праздник.

На святой вечер широко бытовало коледование. В Болгарии активно принимала участие в этом действии мужская часть молодежи. В зависимости от возраста существовали

два вида коледарей: дети — коледарчета и взрослые коледари. Дети ходили днем, вооруженные небольшими прутиками (*тояжки*) и сшитыми торбочками (*турбички*) через плечо. Они ходили от дома к дому, топали ногами по полу и повторяли: «Славете бога, славете бога» или «Коляда, бабо, коляда, бабо». Хозяйева дарили коледарям специально приготовленные караваи «карвайчета коледарчита», орехи, кусочек сала, колбасы-кровянки и др. Песни и другие стихи не произносились.

Взрослые коледари группировались по 10 человек. Один из них — предводитель «мармарин». Он на своей спине нес мешок. Его называли еще ослом «магаре». Они заходили в дом, поздравляли и пели хоровую «песню про дом» — «песента за къщата». Эта песня прославляла благосостояние дома и включала пожелание здоровья. У коледарей был целый песенный репертуар: про парня, проживающего в доме, про девушку, про маленького ребенка, про земледельца, про овчара и т.д. Коледарей обильно задаривали караваем и деньгами. Кроме этого им раздавали сало, творог и другие продукты. Обычно коледари заканчивали следующим пожеланием: «сколько звезд на небе, столько здоровья в вашем доме» (*Колко звезди на небето, толкоз здраве в тази къща*).

В Украине на Святой вечер все дома обходили ватаги детей и подростков. «Они несли звезду с иконой — отмечает А. Киссе, — колокольчики и специальный шест, на который нанизывались калачи. Готовили также свою одежду — к шапкам крепили красные ленты, цветы. Коледари обходили дома с песнями-стихами религиозного содержания, повествующими о рождении Иисуса Христа. Эти песни они разучивали заранее под присмотром взрослых. Подойдя к дому, они обращались к хозяевам: «Ставай, нине, Ставай господине, чи ти додоха добри гости, гости коледари!» Детей также угощали сладостями и давали деньги» [4, с. 89].

В старину «от рождественских колядок 25 января (7 января) в Парканах долгое время сохранялось хождение мальчиков по соседним домам с сумками через плечо, «турбичками», с криками «Слава ти ли Бога!». Хозяйки заранее готовили угощения и щедро одаривали колядующих» [2, с. 141]. Сегодня в Парканах на святой вечер ходят по домам дети от 3-х до 12-ти лет — коледари (*щедровицики, сурвокари*) — мальчики и девочки, кричат в каждом доме: *Слава ти ли Бога, Турни панка в жеба, Рублата в ракъта, С ражена ну главъта*. На праздничном столе у парканцев обязательно бывают постные пирожки, рыба и кутя (*сладку житу*).

Песни, звучавшие во время колядок, записаны у информаторов, живущих в селе Парканы, — Дулапчи Надежды Алексеевны и Мищенко Ирины Григорьевны. Они вошли в сборник болгарских народных песен *Угрялу ми й ясну слънци* [6].



Свитый Иван



1. Свитый Иван лози сади,
Лози сади, в ряд гу ряди.
2. Това лози род рудилу,
Род рудилу — черну грозди.
3. Сред лузити — жълтъ дюля,
Пуд дюлята — круглъ суфръ.
4. Край суфръта — сички свитци,
Сички свитци с бяли бръди.
5. С бяли бръди до пояса,

6. Руси куси до питити.
7. Гозба им бя мед и маслу,
Мед и маслу, мряна риба.
8. Пивка им бя — ройну вину,
Ройну вину, баи ракия.
9. Слуга им бя — свята Пятка,
Свята Пятка и Неделя.
10. На здрави ти, свитый Иван,
От Бога ти, дай Бог здрави.

Изгряла ясна зора



- Изгряла ясна зора,
Ой, Коладеле, мой Коладе.
То не била ясна зора,
Ой, Коладеле, мой Коладе.
Али била добър юнак,
Ой, Коладеле, мой Коладе.
Добар юнак с добра коня,
Ой, Коладеле, мой Коладе.

- На зарете добър юнак,
Ой, Коладеле, мой Коладе.
Колку звезди на небету
Ой, Коладеле, мой Коладе.
Толку здрави на таз къщъ,
Ой, Коладеле, мой Коладе.
На таз къщъ, таз дружине,
Ой, Коладеле, мой Коладе

В канун Нового года, 13 января проводился праздник **Сурва**, второй святой вечер «втори бѣдни вечер», как перед Рождеством. На праздничном столе должен был присутствовать холодец из свиной головы. В некоторых болгарских селениях специально к этому вечеру резали петуха, непременно красного. Резали его на пороге дома и от того, как он прыгал, зависело счастье этого дома в новом году. Если он запрыгивал внутрь дома, то это к добру. Если же прыгал далеко от дома, то хозяевам угрожало зло. Если кто-то из членов семьи чихнет во время трапезы, это было добрым знаком в новом году. В конце вечера разжигали костер, каждый из членов семьи бросал в огонь ветку с почками. Чья почка раскроется первой, тому предрекали веселье и здоровье в новом году. После этого все ложились спать. Утром кто из молодых парней проснется раньше, будит остальных, и все отправляются по домам односельчан на **Сурва**. Этот обычай характерен для праздника. Сурвакари заранее запасались свежими ветками (*сурвачки*), на которых вешали деньги, мелкие бублики, пестрые бумажные украшения. В первую очередь сурвакари ударяли сурвачками своих родителей и всех, кто находился в доме, с пожеланиями:

*Сурва, сурва година!
Весела година!
Пълен клас на нива,
Жълт мамул на леса,
Червено грозде на лоза*

*И жълта дюля в градина...
Пълна кесия с пари...
Сурва сурва година,
До година със здраве,
До година, до амина!*

В некоторых селах пели: «Сурва суровица, весела годиница!». В некоторых местах желали «пълна кесия с пари» (полный сундук с деньгами), «полный дом детей»!

В Украине на *Сурву*, как и в селениях Болгарии, также поздравляли юноши: «Сурва! Сурва гудина! Живу здраву, пак ду гудина!» Как отмечал А. Киссе, один из них затем обходил все подворье и касался домочадцев и живности специальной «палицей», которая была украшена лентами и цветами. От этой веточки хозяйки отламывали частицу и хранили до первого вывода цыплят. Зерна, которыми посыпали двор, хозяйка забрасывала в огород — чтобы урожай был хорошим. В ответ хозяева угощали детей калачами, конфетами и т.д. [4, с. 90].

Специалисты склонны видеть в этих действиях, по словам А. Киссе, проявление древнего ритуала, смысл которого — получить благополучие для семьи и хозяйства на следующий год. С такой природой праздника связаны и многочисленные гадания молодежи. Девушки подслушивали под чужими окнами, чтобы услышать имя своего суженного, считали штакетины забора (парное — к замужеству) и кидали башмачок через крышу дома.

В Болгарии в старину на столе в этот праздник обязательно присутствовала баница (*милина*), в которую добавляют атрибуты-символы; (*касметчи*) монету-дом, мелкие веточки с одной почкой (конь или машина), двумя (упряжка волов), тремя (три коровы), пятью (пять свиней), семью (семь коз), девятью (девять овец) Все садились за стол, и глава семьи делил слоеный пирог на равные части, а потом следили, что кому попало. В Украине на *Сурву* также пекли слоеный пирог (*милина, баница, мьсник*), в котором атрибуты-символы совпадают с древними символами, используемыми в Болгарии.

Празднование Нового года 13 января (*Сурва*) в Парканах сохранилось почти без изменений. На столе у сельчан всегда присутствует холодец из свиной головы или из петуха. Кроме того готовят говяжье мясо с подливой (*ихния*). Обязательным блюдом стала «ложена баница» — баница с секретом. Об этом нам рассказала жительница села Надежда Алексеевна Дулапчи, которая каждый год на *Сурву* выпекает такую баницу. Сельчанка отметила, что баница необычная. Она не крученая, из 2–3 тоненьких коржей. В зависимости от того, сколько членов семьи, столько сюрпризов было в банице: если колос (*клас*) попадется — хлеб уродится, если монета — в доме будет богатство, если веточки — много кур будет в хозяйстве, если кусочки лозы — будет богатый урожай винограда и очень много вина, если кусочек яблока — будет хороший урожай яблок.

До сих пор в Парканах сохранилась традиция ходить по домам с поздравлениями и пожеланиями благополучия, здоровья и процветания. «Сурва година, куту уружай гудина, куту чарвена абалка в гардина». «Раньше, в 60–70-х годах, — вспоминает Надежда Алексеевна, — еще ходили ряженные с маланкой и пели: «Ой, у гора извечора, пошла маланка с два качора, наша маланка сама не ходе, за собою казака веде». Ряженный казак — охранник процессии». Сегодня в Парканах ходят по домам ряженные мальчики и девочки

(от 3-х до 14 лет). И этот праздник, наряду с *Коляда*, для детворы остается одним из самых любимых.

Иордановден, или Крещение (19 января). С этого дня заканчиваются так называемые «некрещеные, плохие» дни (*мръсни дни — мръсници, бугани дни, некръстени дни*). С этими днями связано верование в то, что ночами бродит разная нечистая сила, несущая болезни, горести. Если появился крест в селении, а еще вдобавок его погрузили в воду, то нечистая сила (*лошотии*) исчезает. Плохие дни (*мръсните дни*) очень опасны для домашней работы — стирка, сушка вещей, мытье головы, прядение и т.д., по этой причине во многих местах женщины воздерживались от этих дел.

В Болгарии для изгнания «грязных, некрещеных» дней священник бросал крест в реку, озеро или воду. Некоторые парни бросаются в воду, чтобы его вытащить. Они его хватают и отправляются собирать с него бакшиш. Парни и девушки ходят поздравлять именинников и умывают лицо именинника водой из освященного водоема. Утром каждый хозяин берет домашние иконы, кресты и промывают их у колодца или в реке с кусочком соли, приговаривая: «Какой был емежът, такая чтоб была пшеница» (*какъвто е бил емежът, такова да е бяло житото*). Девушки моют руки и лицо, чтобы в новом году лица были чистые и они не болели. Верили, что если цветок у священника замерзнет при освящении водоема, то год выдастся хорошим и плодовитым. Кто был болезненным или в это время болел, тот купался в одежде в речке, чтобы выздороветь. Многие мамы так купали своих больных детей. С этого места, куда окунули крест, пили воду на голодный желудок за свое здоровье. Кто-то наливал немного крещеной воды в вино.

В Украине, по словам А. Киссе, «в этот день священник также святил воду в речке и в колодцах. Позднее стали святить воду в церкви. Хозяева освященной водой окропляли дом, хозяйственные постройки, домашних животных. Старики рассказывали об обычае «топить крест». Хозяин в этот день опускал крест в ведро и выставлял на подворье. Эта вода считалась такой же освященной, как в церкви» [4, с. 90]. Парканские болгары на Иордана также боялись работать. Они готовили праздничный постный стол с пирожками и колевым. Крещеной водой окропляли свой дом, огород и все свое хозяйство. Этой традиции придерживаются по сей день.

Ивановден, 20 января (Зимний святой Иван). В Болгарии в этот день купали в реке всех, кого звали Иванами, а также молодоженов и всех, кого захотят парни в развлекательных целях. Кто-то освобождался от этого обычая через откуп за 5, 10, или 50 левов. Кто не мог откупиться, того бросали одетого в реку. Потом мокрые выходили быстро из реки и скорей бежали домой переодеться. Иногда вещи на ходу замерзали. Вечером ватага парней угощала искупанных собранными деньгами.

На *Ивановден* на восходе солнца кум приводил молодожена, женившегося в прошлом году к реке и бросал его в воду 4 раза, деверя (свидетели на свадьбе), невесте окропляли только голову. В некоторых селениях в этот день очень близкие друзья или подруги могли побрататься или посестриться. В Украине всех Иванов гости поздравляли, обливая водой или просто поливали им на руки. Парканские кумовья в этот день и в наше время купают молодоженов (приходят к ним с полотенцем и мылом), иногда добавляя в воду для мытья немного пепла.

Бабинден, 21 января. Это последний праздничный день этой группы. В этот день в Болгарии поздравляли бабок-повитух, народных акушеров. Матери со своими

новорожденными детьми приходили к своей повитухе, принося ей в подарок курицу, милину (*баницу*), графинчик вина, поливали на руки, чтобы они отмылись (*поливат да се измият*). Во всей процедуре присутствует элемент распушенности, оргастичности. Женщины принудительно волокут повитух к реке, чтобы их искупать. Использовались также услуги мужчин, которые старались угодить женщинам, дабы не стать жертвами их «злых» шуток. Мужчины приговаривали: «Она купала всех наших детей, теперь нам надо ее искупать» (*Тя е къпала всичките ни деца, сега трябва и ние да я окъпим*). На самом деле ей только окропляли голову речной водой. В некоторых районах Болгарии баба-акушерка ходила по домам, где принимала роды. Купала ребенка, мазала его медом и маслом, благословляя: *Да си червено като калинка, Да бръмчиш като пчелица, Да се сладко като медаца, Да се въдиш като просото, Да се гоиш като прасенце*.

В Украине каждая из рожавших женщин также шла к своей повитухе с подарками. Затем расходились по домам, готовили еду, после чего вновь возвращались к бабе. Отметив праздник, женщины выходили гулять. Если такие женские ватаги встречали мужчину, его могли, для смеха, раздеть, шутя поколотить или же, взамен этого, потребовать магарыч. Иногда к повитухам приходили с поздравлением дети, которым она когда-то помогла появиться на свет. В Парканах женщины приносили бабам-повитухам мыло и полотенце, чтобы они отмылись «от крови». После веселого и шумного гуляния бабку сажали на большие сани или на тележку и с гиканьем катали по всему селу.

В Украине отмечался **Симионскиден, Симион, 1 февраля**. В этот день избегали не только что-либо резать, но и стремились спрятать в доме ножи, ножницы. Наблюдали за погодой в это день — если день был холодный, то весна придет позже. «Симеон скажет, когда будем выходить на работу» (*Симийон ша каже, куга ша изляваме на рабута*).

Трифон Зарезан, Трион, Триун зарезан, 14 февраля отмечается в Украине. Это праздник винограда, виноградаря. С этим днем связана легенда о Трифоне, который работал в этот день на винограднике. К нему подошла святая Мария и предупредила, что сегодня большой праздник и нельзя работать, так как отрежет себе нос. Трифон не послушал Марию и ее предсказание сбылось. Поэтому в этот день нельзя было резать даже хлеб. Все необходимое нарезали накануне. По обычаю вместе с соседями шли к винограднику и подрезали лозу. Виноградник поливали вином и благословляли: «Дай Бог здоровья, чтобы был виноград и вино».

Парканцы утратили этот праздник, он не отмечается в селе. Это касается и следующих праздников — **Святого Харламния — 10 февраля Чуминден** (праздновался против чумы) и **Власовден, 11 февраля**. Влас считался покровителем скота, чтобы овцы не погибали от смертоносной болезни *влас*.

В задачу данной работы не входило освещение всех календарных праздников болгар, так как исследование вышло бы за рамки статьи. Нами ставилась более скромная цель: на примере группы календарных праздников зимнего цикла проследить за тем, насколько жители села Парканы сохранили традиции и обычаи своих прародителей — коренных болгар, поселившихся на территории современного Приднестровья более двухсот лет назад. Также мы стремились выяснить, какова степень утраты ряда атрибутов календарных праздников, поскольку некоторые праздники ушли в прошлое и о них уже никто не помнит. Прослеживая весь спектр и разнообразие атрибутов зимних календарных праздников болгар в разных местах проживания, мы приходим к определенному выводу, что, несмотря

на отдаленность территорий компактного проживания болгар от своей прародины Болгарии, болгарское население в целом сохранило свои вековые традиции и, в частности, проведение календарных праздников.

Суммируя наблюдения, сформулируем ряд выводов относительно степени сохранения атрибутики праздников зимнего календаря болгар в Парканах Слободзейского района.

1. *Андреевден* в Парканах отмечают только мужчины с именем Андрей. Балканская специфика этого праздника *День чеснока*, издавна присутствующая в Украине, утрачена в селе Парканы. А. Киссе утверждает, что гадание с балабушками в Крыму, в Одесской области осуществлялось в Андреевден. А в Парканах *Балабушки* отмечали 12 декабря. В Болгарии о гадании с балабушками не упоминается.

2. Из всех зимних праздников *Коляда* и *Сурва* в Парканах — самые яркие, самые долгожданные праздники не только для взрослого населения, но и для детворы, ведь ритуал хождения по домам сельчан (колядование) приносил много вкусностей и хороший «заработок». Блюда готовились на этих праздниках как в старину в Болгарии, а также в Украине. Особенно интересное блюдо *баница с сюрпризом*, в Парканах — у нее название *ложена баница*.

3. Праздники *Иордановден* и *Ивановден* в Парканах отмечаются в более упрощенном варианте, чем в древней Болгарии, так как сельчане не ходят к реке. Парканские болгары на Иордана боялись работать, готовили праздничный постный стол, крещеной водой окропляли свой дом, огород и все хозяйство, кумовья купали молодоженов.

4. *Бабинден* — один из самых веселых праздников в Парканах, который сохранился почти без изменений.

5. *Симионскиден*, или *Трифон зарезан* отмечается в Украине и в наши дни. В Парканах он не упоминаются. То же самое можно сказать о таких праздниках, как *Чуминден* и *Власовден*, о которых никто из старожилов не помнит.

Несомненно, в наше время болгарам непросто сохранять свои праздники. В городах намного заметнее влияние современного уклада жизни на общество, однако, сельское население по-прежнему с великим почтением относится к ритуалам любого праздника.

Библиографические ссылки

1. АРНАУДОВ, М. *Български народни празници*. Велико Търново: Сириус 4, 1996.
2. АСТВАЦАТУРОВ, Г. *Болгары – 200 лет в Парканах*. Ч. 1. Бендеры: Полиграфист, 2006.
3. ГАЙВОРОНСКАЯ, О. Календарные праздники крымских болгар. В: *Культура народов Причерноморья*. 1997, № 1, с. 94–96.
4. КИССЕ, А. *Возрождение болгар Украины*. Одесса: Optimum, 2006.
5. ВАКАРЕЛСКИ, А. *Етнография на България*. София: Наука и изкуство, 1997.
6. НИКОЛАЕВА, Н. *Угрялу ми й ясну слънци: болгарские народные песни села Парканы*. Тирасполь: ПГИРО, 2012.

ОБРАЗ КУКУШКИ В МОЛДАВСКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ

IMAGINEA CUCULUI ÎN CÂNTECELE POPULARE DIN MOLDOVA

THE IMAGE OF THE CUCKOO IN THE MOLDOVAN SONG FOLKLORE

ОЛЬГА СИГАНОВА,

канд. искусствоведения, гл. научн. сотрудник НИИ *Культура, искусство и социум*
Приднестровья, Приднестровский институт искусств, Тирасполь

Изучение орнитоморфных образов традиционной культуры разных народов составляет одно из направлений современного этномузыкознания. В данной статье автором рассматривается образ кукушки в молдавской фольклорной традиции на примере анализа ряда песенных текстов. Материалом для исследования послужили собранные в ходе экспедиционно-полевых работ образцы песенного фольклора в их сравнительном анализе поэтического текста с известными песнями из опубликованных ранее фольклорных сборников (сборники сост. З. Ткач, К. Руснак, А. Криминский). В результате устанавливается превалирование мотивов одиночества, неустроенности быта, связанные с образом данной птицы. Автор видит эту особенность в отнесении кукушки к мужскому роду (в рум. языке), а не к женскому (в рус. языке).

Ключевые слова: образ кукушки, молдавский песенный фольклор, поэтический текст

Studiul imaginii ornitomorfice din cultura tradițională a diferitelor popoare este una dintre tendințele actuale ale etnomuzicologiei moderne. În acest articol autoarea examinează imaginea cucului în tradiția folclorului moldovenesc pe baza analizei unor texte de cântece populare. În calitate de material pentru studiu au servit textele melodiilor colectate în timpul expedițiilor de teren care au fost supuse procedurii de analiză comparată cu textele cântecelor bine cunoscute preluate din colecțiile de folclor publicate anterior (colecțiile editate de Z. Tkaci, C. Rusnac, A. Kriminsky). Ca urmare, s-a stabilit prevalarea motivelor de singurătate, nesiguranță a vieții asociată cu imaginea cucului. Autoarea explică această particularitate prin atribuirea acestei păsări la genul masculin în limba română — cuc și nu la cel feminin ca în limba rusă — cucușca.

Cuvinte-cheie: imaginea cucului, cântece populare moldovenești, textul poetic

Studying the ornithological morphology images of the traditional culture of different nations is one of the directions of modern ethnomusicology. In this article the author considers the image of the cuckoo in the Moldovan folklore tradition on the example of the analysis of a number of song texts. As material for research, were used the samples of song folklore, collected during field expedition work, presented in a comparative analysis of the poetic texts with the famous songs from the earlier published folklore collections (collections by Z. Tkaci, C. Rusnac, and A. Kriminsky). As a result, there is established the prevalence of motifs of loneliness, disorder of life connected with the image of this bird. The author sees this peculiarity classifying the cuckoo to a masculine gender (in the Romanian language), but not to woman's (in the Russian language).

Keywords: image of a cuckoo, Moldovan song folklore, poetic text

Образ кукушки (рум. *cuc*, *cucușor*), наряду с петухом (*cocoș*), жаворонком (*ciocârliă*), соловьем (*privighetoarea*) и другими птицами является важным орнитоморфным образом в молдавской фольклорной традиции. По наблюдению Д. Музраевой, «образ кукушки принадлежит к числу универсальных образов фольклора, народных верований и литературы, которые оказываются в той или иной степени маркированы особыми представлениями и смыслами» [1, с. 80]. Символ кукушки в восточнославянской и западноевропейской культурах, при известных различиях самих культур, имеет определенный набор качеств, присущих только этой птице и нашедших отражение в фольклорных текстах разных народов.

Так, А.В. Никитина в своей монографии [2, с. 10] выделяет следующие из них:

- 1) кукушка-вестница (прилет кукушки с зимовья связывался с приходом весны); кукушка-вещая птица (повсеместно распространенное гадание о сроках жизни);

- 2) проявление кукушки как лиминального существа: невесты, сироты, рекрута и др.;
- 3) особая роль проклятия в мотивах грешности кукушки, ее оборотничество.

Нашей задачей стало рассмотрение образа кукушки в молдавском песенном музыкальном фольклоре на примере собранного в результате экспедиционно-полевых исследований материала в сравнении с известными песнями из опубликованных ранее фольклорных сборников. Материалом послужили песни: *Cucule, deune vii?* [3], *Cucușor de pe răzor* (записано от информатора А. Мелинте-Николау), *Cucușor de pe răzor* [4, с. 78–80] и другие песни с упоминанием кукушки [5].

Среди птиц в молдавском фольклоре кукушка имеет такое же значение, как базилик среди цветов. Известно множество этиологий, объясняющих особое положение этой птицы. Например, в фольклоре существуют следующие легенды:

1. Один из двух братьев, превращенных Богом в птиц, был застрелен, а другой вечно его ищет и зовет по имени: «Куку».
2. Два сына императора поссорились после смерти отца, и один убил другого, чтобы взойти на престол, но позже он раскаялся и превратился в птицу.
3. Мачеха убила своего пасынка, но его сестра сохранила сердце и кости, из них появилась кукушка, которая всегда напоминает о его судьбе.
4. Юноша, который украл волов (или лошадей) Святого Петра (по другой версии — ключи от рая), был проклят им и стал птицей.
5. В румынском фольклоре рассказывается о пастухе, проспавшем в течение 300 лет, который проснулся и не знал, где он находится, поэтому попросил Бога превратить его в птицу.

В фольклоре молдаван кукушка воспринимается многолико:

1. Это священная, радостная, богоугодная птица, убить которую считается большим грехом. В словах дойны указывается ее появление «от начала земли»:

*De când s-a urzit pământul
De-atuncea ne bate vântul,
De-atuncea ne cântă cucul.*

*С тех пор как создана земля,
С тех пор нам дуют ветра,
С тех пор нам кукушка поет¹.*

2. В народной традиции практикуется обряд *Răscucitul* и *Jocul cucilor* (игра с масками «кукушки») как обряд плодородия и защиты коров от падежа. Бесспорно его определение как обряда подражательной магии. На масленицу молодежь переодевается в кукушек и танцует, имитируя пение кукушки, либо на условно разыгрываемой свадьбе ловит сельчан ударами палок или плетей. Считается, что с помощью этой игры и при звуке колоколов кукушка помогает изгонять злых духов. Известен также обряд изгнания болезней и хворей путем прикосновения к человеку постолами, или с помощью искр от костра из кукурузных кочерыжек. Под конец игры маски уничтожались.

3. Кукушка может спорить со смертью. Как символ радости жизни, кукушка противостоит смерти. В фольклоре известен следующий сюжет: смерть сидит возле головы умирающего, в то время как кукушка — возле ног. Смерть предлагает обменяться голосами,

¹Здесь и далее перевод на русский язык осуществлен Самбриш Е.Ю.

но кукушка не согласна, потому что ее голос приносит людям радость, а смерть — только грусть и разлуку.

*Foaie verde, flori de nuc, măi,
S-a-ntâlnit moartea c-un cuc,
– Cucușor, pană subțire,
Nu-i schimba glasul cu tine?
– Ba eu, moarte fioroasă,
Glasul meu ne l-oi schimba,
Căci eu când oi cânta,
Multă lume-ea asculta.
Glasul meu cine-l aude,
Inimioara-n trup îi râde,
Iar chipul tău cine-l vede,
Nu mai calcă iarbă verde².*

*Зеленый лист орешника, мэй,
Смерть кукушонка повстречала,
– Кукушонок, тонкое перо
Поменяем голосом с тобой?
– Но я, страшная смерть,
Свой голос не променяю,
Когда начинаю петь,
Много людей меня слушает,
Кто слышит мой голос -
Сердце радуется
А кто тебя увидит,
Больше не ступает на зеленую траву.*

Отметим некоторые аспекты национального своеобразия в почитании кукушки-вестницы. Так, кукушка приносит хорошие новости о матери, брате, сестре, жене спрашивающего. В фольклорных поэтических текстах типичен следующий диалог:

*– Cucule, de unde vii?
– De pe Jii, de peste Jii,
De pe cei codri pustii.
– De-a mea maică ce mai știi?
– Ia, ți-oi spune veste bună,
Că maica ți-e sănătoasă;
Pâine albă frământa
Și la tine se gândea.*

*– Кукушка, откуда ты пришла?
– Из-за виноградника,
Из пустынных лесов.
– Ты знаешь мою мать?
– Да, скажу тебе хорошую весть,
Что мать твоя здорова;
Белый хлеб замешивает
И думает о тебе.*

Особым магическим свойством наделялось первое пение кукушки после прилета с зимовья. Слышавшим его сообщалось о количестве оставшихся лет жизни, а неженатому парню — сколько лет ждать до женитьбы. Считалось, что тот, кто за всю весну ни разу не услышал кукушку, скоро умрет.

Народом подмечены особенности поведения кукушки в природной среде. Так, первое пение птицы слушают на Благовещение. В народе говорят, что у нее развязывается язык, потому что она съела первые почки („*Cicul, rână nu vede mugur, nu cântă*” / — «Кукушка не поет, пока не увидит почек»), или потому что она пела у Небесных Врат. Заканчивала кукушка петь на Ивана Купала или Святого Петра, потому что поела черешню или ячмень и «охрипла». Другим вариантом объяснения молчания кукушки может служить то, что она услышала свист косы. С началом сенокоса по народному календарю начиналось лето — „*A tăcut cicul, a trecut primăvara*” / — «Замолчала кукушка, прошла весна». Приведем пример текста песни об уходе кукушки:

*Câte păsări îs pe munte
Nu-i ca cicul de cuminte;
Cât aude glas de coasă,
Se duce din țara noastră*

*Сколько птиц есть на горе,
Нет таких, как кукушка, умных;
Как услышит звук косы,
Улетает из нашей страны.*

² Текст песни приведен из сборника *Cucușor cu pană sură* [5, с. 164–165], перевод Сигановой О.В. Прозаический текст перевода в данном случае лучше отражает смысл первоисточника.

Красота пения кукушки породила в народе много поговорок: „Cioara vrea să cânte ca un cuc, piticul vrea să rupă mâna pe Lună” / — «Ворон хочет петь, как кукушка, карлик хочет достать рукой луну»; „Oricât ar țipa, bufnița nu poate cânta cum cântă cucul” / — «Как ни кричи, сова не может петь как кукушка»; „N-ai văzut din porc stup și din cioară cuc” / — «Не увидеть из свиньи куста и из вороны кукушки». Отметим, что кукушка в русской традиции не относится к певчим птицам, тогда как в румынской культуре, как заметил Г. Кошбук (G. Coșbuc), любопытным фактом является то, «что румынам не нравится песня жаворонка, соловья и др. и нигде в народной поэзии не говорится об этих певчих птицах; певцы для румын — только кукушки и дрозды, вероятно, потому, что только они поют в лесу... и ни одна птица не поет так громко и сильно, как кукушка; жаворонок поет тихо, а соловей поет только по ночам» [6].

Принадлежность кукушки в русском языке к женскому роду, несет в себе и характер последующих действий, которые как-то сами собой связываются с особями женского пола³. Особенно такое понимание сильно заметно в мотивах греховности, неспособности выведения потомства, и шире – проявление материнских чувств (что никак не связывается с особями мужского пола).

Рус. Я птица грешная; гнезда своего не разумею, а детей своих николи не знаю (Лопарев) [цит. по 7, с. 239]

Перенесение образа жизни птицы на поведенческие манеры женщины также весьма сильны, причем с явно негативным оттенком.

Рус. Неужели ты не раскусил ее, эту мою очаровательную сестричку? Ведь это не человек — это кукушка! (Братья Стругацкие. *Страна багровых туч*).

Тогда как в румынском языке слово «сус» («cucul», «cucușor») относится к мужскому роду, и в устойчивых сочетаниях языка подчеркиваются другие мотивы, связанные с одиночеством, неустроенностью быта, нереализованностью и нестабильностью жизненных позиций, разлукой с домом (любимой), в которых не так акцентируется женский след.

Singur cuc.	Совершенно одинокий.
Străin — ca un pui de cuc.	Одинокий как кукушонок.
A avea casa cucului.	Иметь дом кукушки
I-a cîntat cucul în casa.	Ему спела кукушка в доме (Он остался один).
Șade cuc în căsă.	Сидеть кукушкой в доме.
A trăi ca un cuc.	Жить как кукушка (одиноко, без семьи).

Данные особенности рассмотрим на примерах конкретных текстов песен о кукушке в молдавском фольклоре.

*Cucușor cu pană sură*⁴ (*Серокрылая кукушка*), относится к гайдуцким песням [5, с. 63].

*Cucușor cu pană sură,
Ce tot cânti, ce tot doinești?*

³ Из легенд и преданий разных народов общеизвестно о мотивах оборотничества людей в животных и наоборот. В румынской традиционной культуре зафиксировано происхождение кукушки от женщины, собаки от мужчины, волка от боярина.

⁴ На наш взгляд, более правильный перевод на русский язык звучал бы «Серокрылый кукушонок». В пользу именно такого перевода говорит и тот факт, что в природе самцы преимущественно серого цвета, спинка и крылья более темного тона, ноги оранжевые, а самки имеют коричнево-рыжий цвет, с полосами почти по всему телу, поэтому кукушка кажется рябенькой. И крик «ку-ку» является мужским «позывным», означающим, по всей вероятности, знак оповещения своего присутствия, тогда как крик самки больше похож на хохот.

*Ori ți s-aurât pădurea,
Ori că moartea-mi prevestești?*

– *Haiducele-voinicele,
Cântul meu e vers de dor,
Ce-l tot cântă-o mândră lele,
Când ea apă la izvor.*

*Cucușor cu pană sură,
Cântă-i mândrei dorul meu:
Trei ciocoi mai dau de-a dura
Трей чокой май дай де-а дуря
Și mă-ntorc în sat și eu!*

Здесь налицо обращение гайдука к кукушке, с одной стороны, как вещей птице („*Ori că moartea-mi prevestești?*”) а с другой — он (кукушка-самец) олицетворяет собой товарища, помощника гайдука (иногда и сам гайдук обращается в кукушку⁵), через которого осуществляется символическая связь гайдука с миром социума, ведь кукушка живет и в лесу и рядом с человеком („*Cântă-i mândrei dorul meu*”).

Текст песни о рекруте *Păsărică, limba mea* (в переводе *Вещая птица*) [5, с. 123] не дает точного указания на обращение конкретно к кукушке. Т.о., под вещей птицей может пониматься любая птаха, в данном случае, находящаяся рядом с жильем человека. В тексте содержится обращение к птице („*Păsărică, limba mea / Spune-mi, maica ce făcea?*”) и просьба передать ответ („*Păsărică, păsărică, / Spune-i, maicii...*”).

Другие песни о рекрутах и солдатчине *Ș-am zis verde flori mărunte* [5, с. 106] и *Cântă cucu-n deal la vie* [5, с. 107] также построены на мотиве предсказания кукушки (*Cântă cucu-n vârful de munte*) и (*Cântă cucu-n deal la vie*). Парень думает, что кукуют ему, а на самом деле об ушедших на службу солдатах („*El cântă de cătănie / Și el cântă la voinici / Care pleacă la servici*”). Перевод на русский язык первой песни говорит о кукующей кукушке, что, на наш взгляд, некорректно. Но во второй песне речь идет о кукушонке, что правдиво отражает смысл молдавского текста.

В песне *Foaie verde ca n-alba* [5, с. 316], относящейся к жанру песен о любви, кукушка кукует о разлуке, тогда как черный дрозд поет о любви („... *Mierla cântă a iubire / Iar cucul — o despărțire*”). Здесь следует пояснить о возможных взаимоотношениях кукушки с другими птицами. По наблюдениям человека, естественные отношения рождаются между кукушкой и дроздом благодаря внешней схожести птиц по оперению и размеру. Данный природный факт содействует их символической связи и допускает широкие трактовки в трансляции на организацию человеческих отношений: брат и сестра, двоюродные брат и сестра, муж и жена, сват и невеста.

В песне *Cucule, de unde vii?* [2, с. 11] женатый мужчина спрашивает кукушку, что она знает о его жене.

⁵ о pasăre „haiducă” — птица-«гайдук»

Cucule, de unde vii?

Музыкальный фрагмент песни «Cucule, de unde vii?». Он состоит из двух строк нот. Первая строка начинается с ноты 7. Под нотами даны слова на молдавском языке. Вторая строка также начинается с ноты 7. Под ней даны переводы на русский язык.

Фрун-зе вер - де ши - ун гу - тый, мэй. Фрун-зе вер - де ши - ун гу - тый, мэй.

Ку - ку ле - де - ун - де - вий? - мэй. Де ко - ля, де пес - те вий.

Frunze verde și-un gutîi, – Știu bine, că-i sănătoasă.
Cucule, de unde vii? Ca o floare-i de frumoasă.
– De colea, de peste vii. Șede la gergef și coase,
– Și de mândra mea ce știi? Lui badea cămașă-i coasă.

Как и в русском песенном творчестве, в молдавском песенном фольклоре особенно много образцов, в которых раскрывается тема одиночества в разных его состояниях в непосредственной связи с образом кукушки. В песне *Bate vântul dintr-o parte* [5, с. 172] одиночество парня в чужом краю столь горестно, что он невольно завидует удоуду, у которого в родственниках брат кукушонок и ласточка — двоюродная сестра [„*Cucușorul — frățiorul, rânduneaua — verișoară*”]. В песнях *Ne-a făcut maica pe doi* [5, с. 174] и *Cine-i străinel ca mine* [5, с. 178–179] повествуется об одиночестве оставленных матерью детей и сравнение себя с неоперившимся беспомощным кукушонком, брошенным в глуши лесной [„...*Numai puiul cucului / când îl lasă mama lui!*”]. Здесь налицо четкое сравнение поведенческих мотивов безответственной матери с природным поведением птицы. Поэтому в тексте применен такой оборот как „*mama cucului*”.

Песня о несчастливом браке с нелюбимой, но с приданным *Cucușor de pe răzor* [7, с. 78–80] начинается с типичного поэтического оборота „*Cucușor de pe răzor / Tu n-ai jele și n-ai dor*”, который можно рассмотреть в двух планах — как в структурном, т.е. положения в тексте песни в целом, так и в семантическом. В общей структуре песни данная конструкция сродни традиционному начальному обороту типа «*foaie verde...*», своего рода зачина. В семантическом плане интересно понимание народной культурой второй строфы „*Tu n-ai jele și n-ai dor*” (в русском переводе «Без печали ты живешь»). В природе птенец кукушки не остается без матери — его выкармливает птица-воспитатель, и мы можем только предположить, что он считает ее своей матерью. Поэтому человек не видит причин для печали. Но когда состояние человека уподобляется кукушонку, то здесь народное сознание зафиксировало только момент брошенности, даже отверженности, не пытаясь при этом допустить мысль о возможности воспитания и жизни в приемной семье.

Cucușor de pe răzor

Музыкальный фрагмент песни «Cucușor de pe răzor». Он состоит из двух строк нот. Первая строка начинается с ноты 5. Под нотами даны слова на молдавском языке. Вторая строка также начинается с ноты 5. Под ней даны переводы на русский язык.

Ку - ку - шор де пе - рэ - зор, мэй. Ку - ку - шор де пе рэ - зор.

Ту н'ай же - ле ши н'ай дор, оф! Ту н'ай же - ле ши н'ай дор.

Следующая песня *Cucușor*⁶ относится к песням тоски (*cântec de jale*). Молодая женщина просит у кукушки крылья полететь на могилу матери (гендерная суть кукушки при этом не раскрывается и здесь является не принципиальной). В данной песне четко прослеживается мотив оборотничества кукушки, запечатленный еще в памятнике древнерусской литературы *Плач Ярославны* — «Обернусь я, бедная, кукушкой...».



1. *Cucușor de pe răzor* — 2 paза
Dă-mi aripa ta să zbor,
Să zbor seara sus pe vînt — 2 paза
La măicuța la mormînt.

2. *Cu hîrleț și cu lopată*
Să dau țărna la o parte
Să-i văd fața ei pătată
Si gurița ei ce 'arsă
Si mînuțele ei moi
Care ni 'o crescut pe noi.

3. *Greu-i Doamne fără mamă*
Ca grădina fără poamă,
Greu-i Doamne fără tată
Ca fîntîna fără apă.

4. *Greu-i Doamne fără surori*
Ca grădina fără flori,
Greu-i Doamne fără frați
Ca pădurea fără brazi.

Рассмотрим данную песню в ракурсе метода структурно-ритмической типологии образцов музыкального фольклора [8, с. 456]. Композиционная единица (КЕ) поэтического текста строфическая, напев одностиховой, формула поэтического текста ABCD, формула музыкального напева А А₁ В. Рифма двустрочная, стих силлабический 8-сложник неполный (4+3) с единичным распевом в 1 и 4 мелостроке. Лад — минор параллельно-переменный (g-B).

Cucușor de pe răzor (3+4)
Dă-mi aripa ta să zbor, (4+3)
Să zbor seara sus pe vînt (4+3)
La măicuța la mormînt. (4+3)

Итак, в существующем большом корпусе песен о кукушке в разных жанрах — гайдуцкие, рекрутские, песни тоски и печали, любовные — выявлено преобладание тематики, связанной с одиночеством, неустроенностью быта, разлукой с домом (любимой). Данный факт объясняется, в том числе и тем, что в румынском языке слово «сис» («*sicub*», «*sicușor*») относится к мужскому роду, а не к женскому, как в русском языке.

⁶ Песня записана от информатора Николау Агафьи Мелентьевны (17.07.1932–28.01.2015) с. Чобурчиу, р-н Штефан-Водэ в октябре 2014 года. Запись осуществили Сиганова О.В., Драгой В.В. Расшифровка — Драгой В.В.

Библиографические ссылки

1. МУЗРАЕВА, Д. Кукушка как персонаж сказочного фольклора народов Центральной Азии: проблема взаимосвязи фольклорных жанров и литературных текстов [online]. В: *Новые исследования Тувы: электрон. информ. журнал*. 2014, № 2, с. 80–94 [цитат 10.09.2016]. Disponibil: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/160>
2. НИКИТИНА, А. *Образ кукушки в славянском фольклоре*: монография. Москва: ФЛИНТА, 2014. ISBN 978-5-9765-2022-6.
3. *Фольклорное многоцветье*. Сост. А. Криминский. Тирасполь: Упрполиграфиздат ПМР, 2000.
4. *100 молдавских мелодий*. Сост. З. Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1977.
5. *Cucușor cu rană sură. Cântece din bătrâni*. Alcăt. С. Rusnac. Chișinău: Literatura Artistică, 1988.
6. Motive avimorfe. Cuc. In: *CIMEC. Tezaurule terminologice* [online]. [accesat 09.08.2016]. Disponibil: <http://tezaur.cimec.ro/Vizualizare.aspx?IDDomeniu=13&IDFateta=3>
7. КОВАЛЕВА, Т. О чем вещает кукушка (образ кукушки в языковом сознании и культурных традициях восточнославянской и западноевропейской культурах). В: *Новости этнокультуры*. 2012, № 16, с. 233–242.
8. Buna Vestire sau Ziua Cucului. Tradiții și obiceiuri. In: *Etnografie și folclor în zona Hârlău* [online]. 2014 [accesat 09.08.2016]. Disponibil: <https://harlauletnografie.wordpress.com/2014/03/12/>

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

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VIOREL MUNTEANU ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A MUZICIENILOR AUTOHTONI

THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY VIOREL MUNTEANU
IN THE INTERPRETATIVE CONCEPTION OF NATIVE MUSICIANS

XENIA STOLEARCIUC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Semnată în 1974, Sonata pentru vioară și pian de Viorel Munteanu continuă tradițiile enesciene și se distinge printr-un limbaj muzical inedit care, alături de sobrietatea formei, plasează acest opus printre cele mai reprezentative exemple ale muzicii instrumentale de cameră românești din a doua jumătate a sec. XX. O atenție deosebită se acordă explorării surselor de inspirație folclorică și de influență bizantină ce generează construcția intonațional-tematică a întregii creații și o înrudesce cu opusurile muzicii moldovenești. Astfel, abundența de simboluri sonore și elemente specifice spațiului „mioritic” relevă aspectele esențiale ale concepției interpretative a muzicienilor autohtoni.

Creația a fost prezentată în premieră la Chișinău în cadrul ediției a XXV-a Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi. Prin acest articol autoarea dorește să aducă și un omagiu regretatei violoniste Angela Molodojan care a realizat cu o deosebită măiestrie artistică, originalitate și rafinament muzical partide violii în creația menționată.

Cuvinte-cheie: Viorel Munteanu, Sonata pentru vioară și pian, concepție interpretativă, realizare artistică, tematism, doină, Angela Molodojan

Signed in 1974, the Sonata for violin and piano by Viorel Munteanu continues the Enescu tradition and distinguishes itself by an original musical language, that alongside of the form sobriety, places this opus among the most representative examples of Romanian chamber instrumental music of the second half of the 20th century. Special attention is given to the exploration of the source of folklore and the Byzantine influence that generate the intonational-thematic structure of the whole work and relate it to the opuses of Moldovan music. Thus, the abundance of sound symbols and specific elements of the „pastoral” space reveals essential aspects of the interpretative conception of the native musicians.

This composition was premiered in Chisinau within the framework of the 25th edition of the International Festival The Days of New Music. In the present article the author wants to pay her respects to the late violinist Angela Molodojan who performed with remarkable artistry, originality and musical refinement the violin part in the above-mentioned creation.

Keywords: Viorel Munteanu, Sonata for violin and piano, interpretative conception, artistic realization, themes, doina, Angela Molodojan

Personalitatea artistică a compozitorului român Viorel Munteanu (n. 02.05.1944, Reuseni, Suceava) s-a afirmat ca una deosebit de marcantă pentru cultura muzicală românească la confluența secolelor XX–XXI. Activitatea sa proeminentă și complexă în calitate de compozitor, muzicolog, redactor și critic muzical, profesor a întrunit tradițiile arhaice ale etosului românesc și noile viziuni ale artei componistice contemporane. Caracterizând personalitatea multilaterală, de largă cultură a compozitorului, Dan Voiculescu menționează: „... Dacă există un secret al scrisului său, cred că acesta se leagă de reevaluarea raporturilor cu tradiția: e o muzică ancorată prin rădăcini adânci în trecutul bizantin și folcloric, dar cu fața îndreptată spre practicile contemporaneității” [1, p. 42].

Viorel Munteanu este autor al unui număr impunător de creații muzicale, aparținând celor mai diverse genuri muzicale. Opera sa cuprinde lucrări simfonice și vocal-simfonice, muzică de cameră vocală și instrumentală, coruri. Numeroasele sale opusuri au fost interpretate în cadrul a

peste 450 de concerte organizate pe cele mai repute scene din România precum și la festivaluri internaționale din Anglia, Bulgaria, Cehia, Elveția, Franța, Germania, Grecia, Italia, Japonia, Republica Moldova, Rusia, Slovacia, Spania ș.a. fiind mereu înalt apreciate de către public și glorificate în relatările criticilor muzicali. Realizările sale multiple au fost încununuate de succes și recompensate prin acordarea diferitor premii și distincții¹. Un loc aparte în creația compozitorului îl ocupă muzica instrumentală de cameră. Căutările componistice în acest domeniu au determinat particularitățile limbajului muzical și au contribuit la cristalizarea stilului său inedit. Expresivitatea liniilor melodice cu profunde rădăcini în folclor și în cântarea bizantină, abordarea improvizatorică în cadrul unor forme excelent structurate, bogăția timbrală și armonică alături de preferința pentru expunerea heterofonică a vocilor, sunt doar câteva trăsături ce definesc originalitatea stilului componistic al autorului.

Printre creațiile camerale semnate de V. Munteanu în anii 70 ai secolului trecut se evidențiază *Sonata pentru vioară și pian* (1974)². Dedicată profesorului și prietenului său Vasile Spătăreanu, această creație se distinge printr-un limbaj muzical sublim care, alături de sobrietatea formei o plasează printre cele mai reprezentative exemple ale muzicii instrumentale de cameră românești din a doua jumătate a sec. XX. Întreaga creație e pătrunsă de influența tradițiilor enesciene, manifestată îndeosebi prin explorarea măiestrită a surselor de inspirație folclorică, fapt despre care relatează însuși V. Munteanu: „Mi-amintesc că, atunci când scriam *Sonata pentru vioară și pian*, eram cu gândurile numai la Enescu, la exemplele sale desăvârșite de esențializare a folclorului, la spiritul muzicii sale inconfundabil și inimitabil, la celebrul său *parlando rubato*...” [3, p. 163]. În acest sens este deosebit de relevantă și afirmarea Victoriei Melnic, care susține că „... în *Sonata pentru vioară și pian* (ca și în multe alte lucrări ale maestrului V. Munteanu) e sesizabilă o caracteristică esențială a școlii românești de compoziție — atitudinea enesciană față de folclor, datorită căreia sugestiile artei populare constituie prețioase puncte de pornire, generatoare de idei și soluții expresive inedite” [4, p. 35].

Sonata pentru vioară și pian de Viorel Munteanu reprezintă o structură ciclică din trei mișcări cu succesiunea de tempouri caracteristică tradițiilor genului: *Ben allegro* — *Rubato* — *Allegro*. Expunerea variativă și motivică a materialului muzical alături de gradul înalt de cromatizare nu afectează sobrietatea neoclasică a formei, făurită cu o deosebită măiestrie componistică. Prima mișcare a *Sonatei Ben allegro* este bazată pe alternarea constantă a două teme, expuse în diverse variante modale și armonice, fiecare din ele urmându-și traseul în cadrul unei complexe polifonii heterogene. Intonațiile primei teme *Largo assai* derivă din apelul impetuos al clopotelor pe fundalul basului ostinato în partida pianistică, conturate printr-o lămurită și cromatizată linie melodică, expusă în partiția viorii (mm. 1–7). Autorul atribuie acestei teme introductive un rol de *leitrefren*, revenind la ea de fiecare dată după momentele de maximă intensitate. A doua temă *Ben allegro* contrastează cu tema precedentă prin caracterul său activ, energetic, impulsiv de deviere accentelor ritmice. Limbajul cromatizat al tematismului persistă

¹ Printre cele mai importante distincții și titluri oferite maestrului se numără: Premiul *George Enescu* al Academiei Române, 1981; Premiul special al juriului la Concursul Internațional de Muzică de Cameră, Tokyo Japonia, 1989; Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România în cadrul Concursurilor Naționale de creație muzicală organizate de Ministerul Culturii în anii 1985, 1987, 1989; Diploma *The Research Bond of Advisors*, 2000; Distincția de vrednicie acordată de Mitropolia Moldovei și Bucovinei, 2000; Premiul *Opera Omnia* al Fundației Culturale a Bucovinei, 2003; Medalia Meritul Cultural cl.I, 2004; Titlul academic de *Doctor Honoris Causa* al Universităților *Ovidius* din Constanța și *Valahia* din Târgoviște (2006, 2009).

² Indiciile măsurilor la care ne vom referi în continuare sunt menționate conform ediției: [2].

și aici fiind reliefat de sonoritățile disonante bazate pe intervalele de cvartă mărită și cvintă micșorată, ce creează aluzii la imagini de natură diabolică (mm. 19–23).

Mișcarea a doua a sonatei *Rubato* își poartă originile în tradițiile seculare ale etosului românesc și intonațiile cântului bizantin, în desăvârșirea melodică, plină de expresivitate și intensitate dramatică a *doinei*. Tema de bază a acestei mișcări se distinge prin caracterul rubato, postenescian, marcat de flexibilitatea ritmică și finele heterofonii (mm. 4–14). Perceptibilitatea influențelor enesciene este exprimată și în confesiunile autorului, care susține: „Nu am făcut o dedicație, ci doar am notat, pur și simplu, la începutul părții a II-a: „în caracter enescian”. La editare, în 1984, am renunțat la această sintagmă, fiind convins că ar fi mai bine ca apropierea de gândirea enesciană și de folclor (Bocetul) să se înțeleagă și să se simtă direct, decât să pară declarative” [3, p. 163].

Centrul liric al întregii creații, partea a doua, se încheie cu o cadență complexă a viorii solo, care sintetizează totalitatea elementelor tematice de bază ale mișcării. Prin intermediul cadenței este realizată și conexiunea cu mișcarea a treia a *Sonatei, Allegro*, ce se începe *attaca* în nuanța *pp*. Concepută în formă de sonată, această mișcare se impune prin îmbinarea iscusită a tradițiilor clasice în organizarea discursului muzical cu principiile moderne și noile tehnici componistice. Grupul tematic principal reunește două teme. Prima temă impresionează prin natura sa polifonică și instabilitatea accentelor ritmice în partiția viorii (mm. 10–21). A doua temă reprezintă o *bătută* cu ritm sincopat și alternarea constantă a măsurilor binară și ternară (mm. 49–64).

Pe lângă influențele folclorice ușor sesizabile, finalul sonatei reprezintă un deosebit interes din punctul de vedere al sintetizării materialului tematic expus în părțile precedente, temele de bază ale celor două părți fiind introduse de autor în calitate de elemente definitorii ale discursului muzical. Astfel, tema „diabolică” a primei părți expusă în contrapunct cu tema bătutei capătă o nouă dimensiune, fiind tratată în calitate de temă secundară *Un pocchino meno mosso* (mm. 79–93). Tema concluzivă a finalului *Un poco meno mosso* relevă culminația generală a întregului ciclu și înfățișează o variantă în extensiune a temei introductive din prima parte a sonatei (mm. 114–131). Repriza nu prezintă schimbări esențiale în ceea ce privește tematismul componentelor principale, aducând discursul muzical spre sfârșitul său logic. Finalul *Sonatei* culminează prin expunerea dialogului contrapunctat a celor două teme de bază pe un fundal dinamic și triumfător.

În concluzie, *Sonata pentru vioară și pian* de Viorel Munteanu se înscrie printre cele mai relevante exemple ale muzicii instrumentale de cameră a ultimelor decenii. Incontestabila sa valoare artistică rezultată de reunirea la un loc a tradițiilor seculare ale spiritualității românești și a noilor căutări ale artei contemporane, a determinat numeroși interpreți să-și manifeste interesul pentru executarea în public a acestui opus.

Bucurându-se de succes chiar din prima interpretare³ *Sonata* a răsunat de numeroase ori în cadrul seratelor de creație ale autorului precum și la concertele de muzică camerală. Rezonanța acestor realizări s-a resimțit și dincolo de Prut, pe meleagurile Moldovei, unde creația a fost propusă spre atenția publicului meloman în cadrul ediției a XXV-a a festivalului internațional de muzică *Zilele Muzicii Noi*⁴. Interpretată de violonista Angela Molodojan și de autoarea acestor

³ Premiera *Sonatei* a avut loc la Iași, pe 5 mai 1974 în cadrul *Festivalului muzicii românești*. Interpreți: Ștefan Lori — vioară și Mihaela Constantin — pian.

⁴ Concertul cameral în cadrul căruia a fost interpretată *Sonata* a avut loc pe 11 iunie 2016, Sala Mică a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* din Chișinău. Tranzmisiunea concertului în direct a fost realizată de către compania de Stat *Teleradio-Moldova*.

pagini, *Sonata pentru vioară și pian* de Viorel Munteanu a fost înalt apreciată și aclamată de către public. Prestația strălucită din acea seară a devenit „cântecul de lebedă” al talentatei interprete, pedagog, Maestru în Arte al Republicii Moldova, Angela Molodojan. Această interpretare integră, realizată cu o deosebită măiestrie artistică, individualitate și rafinament muzical, pătrunsă de o percepere lăuntrică a mesajului compozitorului cu siguranță s-a impus printre cele mai reușite evoluări ale regretatei artiste.

Am avut fericita ocazie să o cunosc pe Angela Molodojan mult timp înainte, încă din anii de studenție și mereu mă simțeam penetrată de un sentiment de profundă stimă și admirație față de această artistă care și-a consacrat întreaga viață în numele Muzicii. O fire creatoare, pasionată de tot ce realiza, plină de curaj, niciodată nu avea teama să exploreze tot ce era nou, neinvestigat, plin de originalitate. Bănuiesc, că anume această tentație de a deschide noi extremități, dirija întreaga sa personalitate artistică spre multitudinea de proiecte curajoase și idei ingenioase pe care ulterior le producea cu mult har și iscusință. În mare măsură grație acestor calități, Angela Molodojan a devenit o interpretă consacrată a muzicii „noi”, interpretând numeroasele creații ale compozitorilor autohtoni și ale altor autori contemporani. Această pasiune pentru muzica contemporană și-a găsit ulterior reflecția în evoluările sale anuale la concertele din cadrul festivalului internațional de muzică *Zilele Muzicii Noi* la care a luat parte începând cu prima sa ediție.

Îmi amintesc, câtă dăruire de sine, cât devotament meseriei denota artista în procesul de studiu al creațiilor. Fiecare opus nou era supus unui studiu amănunțit, cu atenție sporită acordată oricărui detaliu. Extrem de exigentă față de sine, Angela Molodojan se manifesta tot atât de exigentă cu cei din jur. Numeroși artiști ce au avut ocazia să colaboreze cu dumneaei, cunosc, cu câtă pasiune se implica în studierea creațiilor noi și cât de mult adora atmosfera creativă a repetițiilor. Uneori, acestea puteau să dureze ore în șir, iar artista, cuprinsă de dorința nestăvilită de a atinge idealul, era capabilă să exerseze cu o înverșunare aparte o mică bucată dintr-o creație.

Prima noastră colaborare în ansamblu datează din primăvara anului 2015, când am primit o invitație din partea Angelei Molodojan de a interpreta alături de dumneaei și distinsul violoncelist, Artist al Poporului din Republica Moldova, Ion Josan, *Trio-ul elegiac Nr.1* de S. Rahmaninov⁵. Această primă colaborare a dovedit să fie una foarte reușită și deja în luna iunie a aceluiași an, am evoluat din nou pe scena Filarmonicii din Chișinău, de data aceasta în duet cu Angela Molodojan, interpretând în cadrul festivalului *Zilele Muzicii Noi* o creație de înaltă dificultate tehnică, caracterizată plin limbaj modern — *ARAS*, semnată de compozitorul Iulian Gogu. Măiestria cu care a realizat artista această partiție anevoioasă, alături de expresivitatea interpretei și bogăția paletelor sonore m-au determinat să mă conving încă o dată de marea fericire pe care o aveam evoluând în scenă alături de o personalitate artistică complexă, în întregime consacrată artei. Aceste evoluări au determinat și colaborările artistice ulterioare în ansamblu, cea mai valoroasă fiind interpretarea *Sonatei pentru vioară și pian* de Viorel Munteanu în cadrul ediției jubiliare a festivalului.

Artista a întâmpinat cu o deosebită bucurie invitația de a interpreta această creație în cadrul festivalului și imediat, cu mult elan și inspirație s-a implicat în studiul partiturii. Din mărturisirile violonistei, această creație a fost una din cele mai dificile pe tot parcursul carierei sale

⁵ Evenimentul în cauză a avut loc pe 21 mai 2015, în cadrul unui concert al profesorilor catedrei *Instrumente cu Coarde* a AMTAP, organizat în sala mică a Filarmonicii Naționale *S.Lunchevici*.

interpretative. Îmi amintesc că interpreta a renunțat să apeleze la înregistrarea sonatei, oferită cu generozitate de către fondatorul și directorul artistic al festivalului, maestrul Ghenadie Ciobanu, în dorința de a crea propria concepție artistică a acestei lucrări, unică în felul său. Prin urmare, căutările unui stil inedit marcat de originalitate și inconfundabile subtilități s-au regăsit într-o memorabilă interpretare. Ulterior, violonista intenționa să realizeze o înregistrare a acestei lucrări în fondul companiei Teleradio-Moldova. Se zămislea și prezentarea unui recital de cameră dedicat creațiilor compozitorilor români George Enescu, Sigismund Toduță și Viorel Munteanu, însă cu mare regret, toate aceste proiecte au rămas nerealizate.

Prin aceste file, aș dori să-mi exprim profundul sentiment de grațitudine față de talentata artistă Angela Molodojan alături de care am avut fericita ocazie să evoluez și să mă formez în calitate de interpret. Trecerea prematură în neființă a unei artiste, care prin activitatea sa interpretativă și didactică proeminentă a adus un aport considerabil la promovarea și creșterea valorilor culturii muzicale autohtone reprezintă o pierdere irecuperabilă pentru cultura muzicală a Republicii Moldova.

Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, D. Portret al artistului la maturitate. In: *In Honorem Viorel Munteanu*. Târgoviște: Valahia University Press, 2009, pp. 41–42.
2. MUNTEANU, V. *Sonata pentru vioară și pian*. Partitura. Red. C.V. Drăgoi. București: Editura Muzicală, 1986.
3. MUNTEANU, V. Gândind la Enescu, omagiu Orfeului moldav. In: *Byzantion Romanicon*. Iași, 2007, vol. 7, pp. 163–164.
4. MELNIC, V. *Compozitorul român Viorel Munteanu: schiță de portret*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009. Chișinău, 2009, pp. 33–39.

ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSKI REFLECTATĂ ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE DIN PERIOADA BASARABIEI ȚARISTE

THE ACTIVITY OF MIHAIL BEREZOVSKI REFLECTED IN THE DOCUMENTS OF THE NATIONAL ARCHIVE DURING TSARIST BESSARABIA

HRISTINA BARBANOI,

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

Este cunoscut faptul că activitatea componistică a unui autor oglindește sfera preocupărilor sale artistice și în același timp se prezintă ca o continuitate firească a evenimentelor din viața autorului, rezultatul componistic însuși fiind o reflectare a trăirilor sale sufletești, am căutat să reconstituim în primul rând principalele date biografice ale marelui înaintaș al artei corale basarabene Mihail Berezovski cu informații cât mai veridice, culese din surse arhivistice, ce se păstrează în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova. În limita acestui articol, am expus rezultatele obținute în urma analizei atente a informațiilor desprinse din filele dosarelor 467, 491, 493 inventarul 9 din Fondul 1862, precum și a dosarelor 116, 122, 136, 157, 170, 202, 215 din inventarul 12 a Fondului 208, ce datează din perioada în care Basarabia era Gubernie rusească și care s-au dovedit a fi niște documente cu adevărat inedite ce vin să aducă noi fascicule de lumină în biografia marelui compozitor, dirijor, pedagog și nu în ultimul rând preot Mihail Berezovski.

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

Currently, the religious musical creation of the great forerunner of Bessarabian choral art Mihail Berezovschi is the subject of a doctoral thesis which is in progress and whereas it is known that the compositional activity of an author reflects his artistic preoccupations and, at the same time, presents itself as a natural continuation of the events from the author's life, the componistic result itself is a reflection of his spiritual experiences, we tried to reconstruct at first the composer's main biographical data with information as truthful as possible, culled from archival sources that are kept in the National Archive of the Republic of Moldova's funds. Within this article, we presented the results of a careful analysis of the information gathered from the 467, 491, 493 tabs files 9 inventory from Fund 1862, also the 116, 122, 136, 157, 170, 202, 215 files 12 inventory from Fund 208, dating from the period when Bessarabia was a Russian Province and which have proven to be some really interesting documents coming to bring new light beams in the biography of the composer, conductor, pedagogue and last but not least the priest Mihail Berezovschi.

Keywords: Mihail Berezovschi, biographical data, archival sources, National Archive of the Republic of Moldova's Funds

În Arhiva Națională a Republicii Moldova găsim informații prețioase și deosebit de valoroase, sub forma unor documente dispersate în mai multe fonduri arhivistice, precum: Consistoriul duhovnicesc din Chișinău, Episcopia Chișinăului, Dosare personale (formulare de serviciu), diferite liste nominale etc. Unele informații cuprinse în dosarele din aceste fonduri vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui Mihail Berezovschi; altele dezvăluie aspecte încă necunoscute; în timp ce o a treia categorie vine să corecteze unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul cercetărilor muzicologice.

În documentul intitulat *Lista elevilor Seminarului teologic din Chișinău care au fost înmatriculați în anul de studii 1882–1883*, F.1862, inv.9, dos.467, găsim și numele lui M. Berezovschi, fiind trecut cu numărul 9 în lista elevilor din clasa 1, în calitate de bursier: *Berezovschi Mihail. Gubernia Basarabia. Județul Akkerman. Fiul răposatului Preot Andrei. Data nașterii: 8 noiembrie 1868, anul înmatriculării — 1882, 26 august* [1, f.17v–f.18].

În dosarul 491, inv.9 din F.1862, găsim documentul cu denumirea *Seminarul teologic din Chișinău: Evidența nominală a elevilor Seminarului Teologic din Chișinău pentru anul de studii 1887–1888*, în care numele lui M. Berezovschi îl regăsim deja în rândul elevilor din ultimul an — clasa a 6-a, lista bursierilor, numărul 3 în listă [2, f.1v, f.2].

Într-un alt dosar — nr.493, inv.9 din același fond — 1862, intitulat *Consiliul pedagogic al Seminarului teologic din Chișinău cu Atestatele și Adeverințele despre absolvire în ciornă cu listele celor care au absolvit cursul complet de studii*, am găsit *Adeverința* ce confirmă că elevul Mihail Berezovschi, a finisat studiile la Seminarul Teologic din Chișinău, la care fusese admis în august 1882, și pe care l-a finisat la 15 iunie 1888, cu nota 5 la purtare [3, f.10]. Această informație este confirmată și în publicația eparhială *Кишиневские Епархиальные Ведомости* din anul 1888, nr.13, unde regăsim numele lui Mihail Berezovschi în *Lista elevilor Seminarului Teologic din Chișinău întocmită după susținerea examenelor de la sfârșitul anului de studii 1887–1888* [4, p. 466–467]. În Diploma de absolvire a lui M. Berezovschi, ca și absolvent al Seminarului Teologic, este menționat faptul că poate fi angajat în cadrul serviciului bisericesc sau în calitate de învățător la școlile populare primare, în caz contrar este atenționat că va fi nevoit să restituie statului suma cheltuită pentru studii [3, f.10v].

Din documentul ce ilustrează Diploma de absolvire al viitorului compozitor, vedem că majoritatea disciplinelor le-a însușit pe note de 3 și 4, iar la cântarea bisericească a obținut nota maximă — 5. Prin acest document inedit putem confirma presupunerea enunțată de cercetătoarea Elena Nagacevschi în studiul său intitulat *Mihail Berezovschi: dirijor de cor și compozitor* în care relatează următoarele: „Deși nu dispunem de alte date vizând studiile la Seminarul Teologic din

Chișinău, putem presupune că Berezovschi a demonstrat rezultate remarcabile, mai ales în ceea ce privește materia muzicală” [5, p.12].

Totodată, din aceeași sursă am putut face cunoștință și cu lista disciplinelor care făceau parte din programul de studiu la Seminarul Teologic din Chișinău în acea perioadă istorică: *Tâlcuirea Sfintei Scripturi, Istoria bisericească universală, Istoria bisericii ruse, Teologia generală, Dogmatica, Teologia etică și Teologia comparativă, Îndrumarea practicii pastorale, Omiletica, Liturgica, Limba rusă, Istoria literaturii ruse, Istoria civilă universală, Istoria civilă a Rusiei, Algebra, Geometria, Trigonometria și Pascalia, Fizica și Cosmografia, Logica, Psihologia, Filosofia, Didactica, Limbile străine: latina, greaca și germana, Cântarea bisericească, Învățăturile ereticilor, Compunerea* [3, f.10–f.10v].

Conform deciziei Consiliului pedagogic al Conducerii Seminarului, cu aprobarea Arhiepiscopului, absolventul M. Berezovschi a fost promovat ca elev de categoria II. În mod evident, am fost curioși să știm care era semnificația acestor categorii, și am găsit răspuns la această întrebare în paginile *Anuarului Seminarului teologic superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău*. Astfel, am aflat că în categoria I se plasau elevii care nu aveau nici o notă mai mică de patru la studii, (4 după vechiul sistem de apreciere a cunoștințelor, sau 8 după sistemul nou) [6, p. 21, notă]. Iar întrucât seminaristul M. Berezovschi a avut și note de 3, s-a plasat, respectiv, în categoria II.

Considerăm a fi necesar să specificăm unele aspecte privind studiile la Seminarul teologic în acea perioadă. Rectorul Iconom Mitrofor Constantin Popovici, în *Prefața la Anuarul Seminarului teologic superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău* (datată cu 6 ianuarie 1926), menționează: „Seminarul nostru are numai curs superior și vechea numerotare a claselor rămasă din trecut, trebuiește descifrată precum urmează: clasa I de Seminar, este de fapt clasa V Secundară, clasa II–VI secundară etc., însă, când e vorba de comparație cu clasele seminariilor din Țară — cum și indică tabelele cu repartitia materiilor de studii pe clase — nicidecum nu se poate egala de ex. cl. II/VI de Seminar cu clasa VI din Regat sau cl. IV–VIII cu clasa 8 de Seminar din Regat, căci, în ce privește obiectele laice — elevii Seminarului nostru sunt înainte, iar în ce privește obiectele teologice — sunt ca timp în urmă, aceste obiecte făcându-se în special în clasele superioare speciale (V și VI), numai Istoria Bisericii făcându-se, de nevoie — așa cum se face și în Regat” [6, p. IV].

În articolul lui R. Arabagiu *Cine ești, Mihail Berezovschi?*, găsim niște mărturii ale lui M. Berezovschi inserate la 15.XII.1917 în ziarul *Basarabia liberă*: „Seminarul teologic mi-a dat totul din ceea ce posed: principii morale, baze vitale, o disciplină de fier, facultatea de a lucra mult și sistematic, mi-a insiprat dragostea sfântă față de muncă” (citată după [7, p. 192]).

Urmărind raționamentul neobositului istorician D. Poștarencu, potrivit căruia Bairamcea și Cotiujenii Mari, ca locuri de naștere ale lui M. Berezovschi, trebuie excluse, aducând drept argumente în acest sens date din biografia tatălui său, Andrei Berezovschi [8, p. 203, c.1, notă], am identificat un articol semnat de Alexandr Burianov în numărul 21 al publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* editat în anul 1877, în care autorul prezintă lista preoților care au slujit în biserica din satul Volontiri în ordine cronologică. Prin ea se atestă că preotul Andrei Berezovschi s-a aflat în serviciu la această biserică între anii 1865–1867 (se pare nu până la sfârșitul anului 1867, întrucât următorul preot ce l-a succedat — Gheorghe Manuilov Varzopov — a slujit în perioada 1867–1868) [9, p. 906–917]. Iar în Arhiva Națională, în sursa *Registrul Ședințelor Consistoriului duhovnicesc chișinăuian pentru perioada iulie-septembrie*

1875, F.208, inv.1, dos.77, am găsit informații prețioase privind biografia tatălui lui M. Berezovschi, în care se relatează că „fostul preot al Soborului Înălțării Domnului din Akkerman, numit în anul 1871 pentru săvârșirea trebuințelor creștine în închisoarea din localitate, este transferat în satul Bairamcea (care mai poartă denumirea Nicolaevca Nouă-Rusească) din data de 28 iunie 1875” [10, f.1320]. Aceasta înseamnă că între 1865–1867 A. Berezovschi s-a aflat în satul Voluntiri, între 1867–1871 a slujit la biserica *Acoperământul Maicii Domnului* din satul Caplani, între 1871–1875 a slujit la Soborul *Înălțării Domnului* din Akkerman, iar din 28 iunie 1875 a fost transferat în satul Bairamcea. Așadar, făcând cunoștință la modul direct cu aceste dovezi documentare, susținem ideea lui D. Poștarencu precum că locul real în care s-a născut M. Berezovschi este localitatea Caplani.

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1890*, F.208, inv.12, dos.116 [11], găsim numele lui Mihail Berezovschi printre clericii Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău. În filele acestui document arhivistic este indicat ca an al nașterii viitorului compozitor 1867, iar locul nașterii — Caplani, județul Akkerman. Mai este menționat faptul că a absolvit Seminarul Teologic în anul 1888, iar la 1 octombrie 1889 a fost hirotonit preot la biserica cu hramul *Arhanghelul Mihail* din Chișinău. Informația privind data la care a fost hirotonit este confirmată și în nr.21 din anul 1889 al publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости*, în compartimentul *Instrucțiuni privind autoritățile eparhiale*, la categoria *Hirotoniți* [12, p. 887]. Din dosarul sus-menționat mai aflăm că la data de 24 martie 1890 M. Berezovschi a fost transferat la Soborul Catedralei în postura de preot, despre acest eveniment important din activitatea duhovnicească a lui M. Berezovschi este relatat în mod oficial în paginile publicației *Кишиневские Епархиальные Ведомости*, nr.9 din anul 1890, în compartimentul *Instrucțiuni privind autoritățile eparhiale*, la categoria *Transferați* [13, p. 387–388]. În data de 14 mai 1890 este numit de către Înalt Prea Sfințitul Serghie în calitate de preot la depunerea jurământului în cadrul Judecății de circumscripție. Din filele aceluiași dosar, mai aflăm și date privind viața personală: faptul că era căsătorit cu Elena Dimitrievna în vârstă de 18 ani, și primul său fecior — Andrei avea doar 1 an [11, f.15v].

Și în *Lista dosarelor clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1893*, F.208, inv.12, dos.122, numele lui M. Berezovschi figurează în rândul clericilor Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău. Informația în linii generale este păstrată, fiind completată de un nou eveniment din cariera lui M. Berezovschi: la 15 iunie 1891, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Isachie, este numit în funcția de subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău. În plan familiar, survin unele modificări, familia îmbogățindu-se cu încă 2 copii: în afară de feciorul Andrei în vârstă de 4 ani, mai apare numele a două fete — Maria de 3 ani și Evghenia de 2 ani [14, f.154v].

În *Lista dosarelor clericilor din bisericile Chișinăului pentru anul 1898*, F.208, inv.12, dos.136, în cercul clericilor Catedralei, pe lângă datele ce figurează și în dosarul cu aceeași denumire pentru anul 1893 găsim și informații noi despre activitatea lui M. Berezovschi: astfel aflăm că la data 11 ianuarie 1894 este eliberat din postura de subdirijor al Corului Catedralei după propria voință. Iar în primăvara aceluiași an (1894), la 22 martie este numit profesor de cânt la *Gimnaziul Nr.2*. Tot în anul 1894, la 11 august devine profesor de cânt și dirijor de cor la *Gimnaziul Nr.1*. În data 29 august 1894, la Congresul eparhial duhovnicesc a fost ales ca membru al Comisiei de revizie la Fabrica de lumânări, în baza unui certificat. La 3 octombrie 1896, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Neofit, este numit din nou subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei. La 10 octombrie 1896, conform cererii personale, a fost eliberat din funcția de profesor de cânt la

Gimnaziul Nr.1, însă la 10 septembrie 1897, la cererea directorului Gimnaziului Nr.1 a fost rechemat în funcția de profesor de cânt la acea instituție de învățământ. În filele aceluiași dosar, mai găsim informația privind faptul că M. Berezovschi a fost decorat cu medalia de argint pentru slujirea în timpul Împăratului Alexandru al III-lea, presupunem că această informație a fost adăugată de însuși Mihail Berezovschi în momentul în care a semnat acest document, întrucât scrisul este identic cu cel din semnătură și chiar dimensiunea literelor este în mod evident distinctă față de restul informației incluse în acest dosar. În compartimentul ce include informații privind starea familială a preotului sunt înregistrați deja 4 copii: Andrei în vârstă de 8 ani, Maria — 7 ani, lipsește numele Evgheniei ce figura în dosarul anterior, dar apar alți 2 membri — Dimitrii în vârstă de 5 ani și Alexandra de 4 ani [15, f.238v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1904*, F. 208, inv.12, dos.157, în dosarul preotului Mihail Berezovschi apare un alt an al nașterii — 1868, față de 1867 cum era indicat în dosarele anterioare. Lista evenimentelor din viața compozitorului se completează după cum urmează: la 29 octombrie 1899, conform deciziei Consiliului profesoral eparhial, confirmat prin rezoluția Înalț Prea Sfinției Sale de la 17 noiembrie 1899, lui M. Berezovschi i se aduc mulțumiri pentru munca de profesor de cântare bisercească la cursurile de vară ale profesorilor și profesoarelor de la Școlile bisericesti ale Eparhiei Chișinăului. În data 14 decembrie 1901, i se aduc mulțumiri pentru munca sânguincioasă întru predarea cântării corale bisericesti și a metodelor lor la Cursurile pedagogice de vară derulate între 1900–1901 la Chișinău pentru profesorii din Școlile bisericesti ale Eparhiei Basarabiei [16, f.241v, f.242v].

Tot din acest document aflăm despre faptul că Mihail Berezovschi, în data de 7 mai 1902 devine posesorul unui certificat de dirijor de cor eliberat de Conducerea Capelei Imperiale cu numărul 666/263 [16, f.242v].

În filele aceluiași dosar găsim unele informații scrise de însuși Mihail Berezovschi care completează lista evenimentelor din viața sa cu următoarele date: la 7 decembrie 1898 este gratificat cu *Nabederniță* pentru slujirea impecabilă și îndeplinirea stăruitoare a obligațiilor preoțești; la 31 august 1904, prin rezoluția cu numărul 247 emisă de Înalț Prea Sfințitul Vladimir este numit dirijor al Corului arhieresc; iar la 3 decembrie 1904 a fost gratificat cu *Scufie* pentru slujire sânguincioasă [16, f.241v, f.242v].

La vârsta de 37 de ani Mihail Berezovschi avea înregistrați 6 copii: Andrei în vârstă de 14 ani și Dumitru de 10 ani — elevi la *Gimnaziul Nr.1*; Maria de 13 ani și Alexandra de 9 ani — eleve la *Gimnaziul Principesa Dadiani*; Zinaida de 5 ani și Elena de 3 ani [16, f.242v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1906*, F. 208, inv.12, dos.170, numele Preotului M. Berezovschi apare sub numărul 4 în lista clericilor ce slujesc la Soborul Catedralei din Chișinău. Dintre datele noi ce apar în acest dosar menționăm: la 13 ianuarie 1905 este numit membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete din partea clericilor; la 31 august 1905, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir, este numit în funcția de profesor de cânt la clasele superioare ale Seminarului Teologic din Chișinău; la 23 august 1905, Consiliul Școlii Eparhiale din Chișinău își exprimă recunoștința pentru munca în predarea cântului și metodicii cântului în cadrul cursurilor pedagogice și de cântare bisericască pentru elevii școlilor bisericesti din Eparhia Chișinăului, desfășurate în vara aceluși an în capitala Guberniei; la 19 iulie 1906, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir, este numit membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de psalmiști și a celor ce sunt gratificați cu stihar, fapt confirmat și prin Decretul Consistoriului de la Chișinău în data de 2 august 1906; prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir

este numit conducător al Școlii de psalmiști — data lipsește. În compartimentul ce vizează starea familială este menționat că M. Berezovschi are vârsta de 39 ani; Soția — Elena Dimitrievna în vârstă de 33 ani; copiii: Andrei — 16 ani, Maria — 15 ani, Dumitru — 12 ani, Alexandra — 11 ani, Zinaida — 6 ani și Elena — 4 ani. Feciorii Andrei și Dumitru sunt elevi la *Gimnaziul de băieți Nr.1*, iar fiicele Maria și Alexandra sunt eleve la *Gimnaziul Principesa Dadiani* [17, f.236v–f.240v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1915*, numele lui M. Berezovschi figurează și de această dată în listele clericilor de la Catedrala *Nașterii Domnului* din Chișinău, F.208, inv.12, dos.202, data nașterii — 20 februarie 1868, locul nașterii Caplani, județul Akkerman. Sesizăm că în acest dosar, precum și în altele care vor fi analizate mai jos, este indicată o dată a nașterii diferită de cea pe care o regăseam în documentele din perioada în care M. Berezovschi era elev la Seminarul Teologic (20 februarie în locul datei de 8 noiembrie).

Datele privind evoluția carierei sale profesionale ce figurează în dosarele anterioare în linii mari se păstrează, însă am sesizat faptul că este menționată o altă dată privitor la numirea sa în funcția de profesor de cânt la *Gimnaziul Nr.2* — cea de 14 martie 1894, spre deosebire de data de 22 martie ce figurează în dos.136, inv.12, din F.208. Privitor la calitatea sa de membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete din partea clericilor, în dosarul 202, inventarul 12 din Fondul 208 apare precizarea că a fost în această postură până în 1907. Printre datele noi pe care le găsim în filele aceluiași dosar sunt: din septembrie 1906 M. Berezovschi lucrează ca profesor de cânt în clasele primare ale Seminarului Teologic. Din acest document aflăm și data numirii sale în calitate de conducător al Școlii de psalmiști, care lipsea în documentul anterior — 26 septembrie 1906. La data de 2 octombrie 1907, prin decizia Congresului Eparhiei Chișinăului înregistrată cu numărul 36 și aprobată prin hotărârea Înalț Prea Sfințitului Vladimir sub numărul 6100, este numit membru secretar al Consiliului Claselor de Psalmiști. La data de 3 noiembrie 1907, conform Registrului clasei de psalmiști aprobat de către Înalț Prea Sfințitul Vladimir, Mihail Berezovschi este numit profesor superior la disciplinele teoria muzicii și cânt pentru această clasă. Acest post l-a deținut până la 3 ianuarie 1909. Începând cu anul 1906, lucrează în calitate de profesor de cânt la *Gimnaziul de fete al Zemstvei*. La 18 septembrie 1913, demisionează din funcția de profesor de cânt la Seminarul Teologic din Chișinău, în legătură cu numirea sa la 24 septembrie 1913 în funcția de Conducător (Director) al Școlii de Psalmiști din Chișinău, prin Rezoluția Înalț Prea Sfințitului Serafim Episcopul Chișinăului și Hotinului [18, f.253v, f.260v].

Lista privind gratificările este completată cu informația precum că la 24 martie 1907 este gratificat cu *Camilafcă* și mai este menționat faptul că a primit și Cruce la piept însă data nu e indicată. Mai aflăm că la 4 iunie 1914 a fost decorat cu prețioasa distincție *Crucea de Aur* din Cabinetul Măriei Sale pentru faptul că, în calitate de dirijor al Corului arhieresc, a participat la slujba solemnă de descoperire a Monumentului Împăratului Alexandru I în orașul Chișinău, în prezența Feștelor Împărătești [18, f.253v, f.254v].

În filele aceluiași dosar sunt trecute informații privind sursele sale anuale de venit: 1) suma de remunerare din Caznaua de stat — 244 ruble și 89 copeici; 2) de la Sfântul Sinod — 122 ruble și 40 copeici; 3) suma venită din chiria casei de comerț a Soborului — 771 ruble și 48 copeici; 4) din urna de jertfă a Soborului pentru anul întreg — 176 ruble și 17 copeici; 5) în calitate de dirijor — suma nu este indicată; 6) în calitate de conducător al școlii de psalmiști — 600 ruble; 7) în calitate de profesor de cânt la *Gimnaziul de Fete al Zemstvei* — 500 de ruble; 8) Venituri private — 300 de ruble [18, f.254v, f.255v].

Important și îmbucurător este faptul că în acest dosar, în compartimentul privind starea familială este trecut și numele de domnișoară al soției — Elena Dimitrievna, născută Baltaga, la 3 martie 1873, dar și faptul că, spre deosebire de documentele analizate anterior, aici este indicat anul nașterii copiilor, dar nu vârsta lor, ceea ce ne permite să reconstituim cu exactitate momentul apariției fiecărui copil în viața lui M. Berezovschi. Așadar, aflăm că: Andrei s-a născut la 2 iunie 1890, este deja student la *Universitatea Imperială din Petrograd*, facultatea juridică; Maria — născută la 29 august 1891, elevă la *Școala Imperială de Arte frumoase: Pictură, Sculptură și Arhitectură*; Dumitru — născut la 10 mai 1894, elev la *Gimnaziul lui Simakov*; ultimele trei fiice: Alexandra născută la 18 octombrie 1895, Zinaida — născută la 27 martie 1900, și Elena — născută la 2 mai 1902, sunt eleve la *Gimnaziul de Fete al Zemstvei*. În compartimentul ce indică comportamentul întregii familii în societate supravegheată de blagocinie pentru ca informația să fie comunicată conducerii eparhiale, este menționată remarca *putare foarte bună* [18, f.254, f.255].

Din documentul *Listele clericilor Catedralei Nașterea Domnului pentru anul 1917*, F.208, inv.12, dos.215. Aflăm că meritele muncii sale asidue sunt recunoscute cu alte două distincții: la 6 mai 1915 este decorat cu *Ordinul Sânta Ana de gradul III*; iar în data de 29 iunie 1916 este gratificat cu *Paliță*. Am sesizat însă că în acest document figurează o altă dată privind momentul când a fost numit profesor de cânt și conducător de cor la *Gimnaziul Nr.1* — cea de 14 august, și nu 11 august cum era indicat în documentul precedent [19, f.32v–36v].

Ne-am bucurat să vedem că în informația privind sursele sale anuale de venit indicate în filele acestui dosar este trecută inclusiv și suma pe care o primea pentru activitatea de dirijor al Corului arhieresc, care nu figura în dosarul analizat mai sus. Astfel, găsim următoarele date: 1) suma de remunerare din Caznaua de stat — 244 ruble și 89 copeici; 2) de la Sfântul Sinod — 122 ruble și 40 copeici; 3) suma venită din chiria casei de comerț a Soborului — 771 ruble și 48 copeici; 4) din urna de jertfă a Soborului pentru anul întreg — 215 ruble și 91 copeici; 5) în calitate de dirijor al Corului arhieresc — 1000 de ruble; 6) în calitate de conducător al Școlii de psalmiști și pentru activitatea didactică — 800 ruble; 7) în calitate de profesor de cânt la *Gimnaziul de Fete al Zemstvei* — 500 de ruble; 8) venituri private — 300 de ruble [20, f.33v, f.34v]. Din această informație observăm că cea mai mare sumă în bugetul familial venea din salariul de dirijor al Corului arhieresc. În plus, multiplele surse de venit mărturisesc și despre activitatea prodigioasă a lui Mihail Berezovschi, care era mereu activ în dorința de a realiza lucruri frumoase.

Informațiile privind starea familială vin cu unele completări, pe alocuri greșeli, însă în mod clar fiii lui M. Berezovschi avansează pe scara profesională și în plan personal, oferind părintelui lor motive de bucurie. În filele acestui dosar vedem o nouă dată de naștere a soției — 31 martie 1873, și nu 3 martie 1873 așa cum figurează în dosarul 202, inv.12, F.202. Probabil greșeala s-a produs anume în dosarul analizat anterior, întrucât în alte documente de mai târziu, apare totuși data de 31. Ca dată a nașterii feciorului mai mare Andrei, care deja este sublocotenent în Artilerie, este trecută cea de 27 iunie, nu 2 iunie 1890. Considerăm că de această dată greșeala s-a produs în completarea documentului de față, întrucât în documente de mai târziu figurează totuși data de 2 iunie; Maria — născută la 29 august 1891, continuă să fie elevă la aceeași instituție menționată și în dosarul 202 — *Școala Imperială de Arte frumoase: Pictură, Sculptură și Arhitectură*, informația din filele dosarului 215 vine însă cu concretizarea faptului că această instituție de învățământ se află la Moscova; Dumitru — născut la 10 mai 1894 este deja sublocotenent în *Regimentul Infanteriei din Eleț* sub numărul 33; Alexandra — născută la 18 septembrie, nu octombrie 1895

cum figurează în dosarul 202, este deja căsătorită, devenind soția Juncherului *Regimentului Măriei Sale a Școlii militare din Pavlovsk* (din păcate nu este menționat și numele soțului). Mezinlele familiei: Zinaida — născută la 27 martie 1900 și Elena — la 2 mai 1902, continuă să fie eleve la *Gimnaziul de fete al Zemstvei* [19, f.33, f.34].

Concluzionând asupra celor relatate mai sus dorim să clarificăm totuși data și anul nașterii lui Mihail Berezovschi. O explicație plauzibilă în acest sens o găsim reieșind din următorul raționament: întrucât în unele surse arhivistice figurează data de 8 noiembrie, iar în altele data de 20 februarie, suntem de părerea că totuși, cel mai probabil, viitorul compozitor s-a născut anume în data de 8 noiembrie, întrucât anume în această dată creștinii ortodocși îi sărbătoresc pe *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil*, ceea ce explică și numele care i-a fost pus și pe care l-a purtat cu demnitate întreaga viață. Chiar și în prezent, creștinii ortodocși credincioși cu adevărat obișnuiesc să pună nume copiilor lor în funcție de sfinții ce sunt sărbătoriți în aceeași zi în care s-a născut copilul, iar întrucât tatăl lui Mihail Berezovschi era preot, cel mai probabil a ținut cont de Sărbătoarea zilei în care s-a născut feciorul său. Avem o explicație și privitor la data de 20 februarie 1868 care apare în unele documente. Cel mai probabil, aceasta este data la care Mihail Berezovschi a fost înregistrat în mod oficial, cum cel mai ades se întâmpla în acele vremuri, ca copiii să fie înregistrați la primărie cu întârziere destul de mare. Potrivit raționamentului nostru, anul real al nașterii lui M. Berezovschi este 1867, și nu 1868.

În afara aspectului ce ține de data și anul nașterii, în majoritatea surselor arhivistice cercetate pentru realizarea acestui articol este menționat ca loc al nașterii lui M. Berezovschi localitatea Caplani, județul Akkerman, așadar mărturiile pe care ni le oferă aceste documente pot servi drept argumente concludente pentru a exclude alte variante greșite care mai circulă în literatura muzicologică autohtonă.

Considerăm că și restul informațiilor desprinse din filele dosarelor din Arhiva Națională sunt deosebit de prețioase pentru noi și vin să întregescă cu detalii inedite informațiile pe care le posedam până acum despre această mare personalitate, demonstrându-ne încă o dată valoarea sa incontestabilă, faptul că era mereu neobosit, și poseda o energie admirabilă, care-i dădea forță să reușească să fie prezent peste tot, dovadă în acest sens fiind numeroasele colective corale în fruntea cărora s-a aflat. Unicitatea sa stă și în modul fantastic în care a reușit să îmbine armonios activitatea dirijorală prodigioasă, de rând cu cea componistică, pedagogică și desigur preotească.

Referințe bibliografice

1. *Lista elevilor Seminarului teologic din Chișinău care au fost înmatriculați în anul de studii 1882–1883*. ANRM. F. 1862. Inv. 9. Dos. 467. F. 17v–18.
2. *Seminarul teologic din Chișinău: Evidența nominală a elevilor Seminarului Teologic din Chișinău pentru anul de studii 1887–1888*. ANRM. F.1862. Inv. 9. Dos. 491. F. 1v–2.
3. *Consiliul pedagogic al Seminarului teologic din Chișinău cu Atestatele și Adevărurile despre absolvire în ciornă cu listele celor care au absolvit cursul complet de studii*. ANRM. F. 1862. Inv. 9. Dos. 493, F. 10–10v.
4. *Lista elevilor Seminarului Teologic din Chișinău întocmită după susținerea examenelor de la sfârșitul anului de studii 1887–1888*. In: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*. 1888, nr. 13, pp. 466–467.
5. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.
6. *Anuarul Seminarului Teologic Superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău. Note din istoricul seminarului*. Chișinău: Tipografia Eparhială Cartea Românească, 1926.
7. ARABAGIU, R. Cine ești, Mihail Berezovschi? In: *Basarabia*. Chișinău: Universul, 1992, nr. 11. pp. 192–199.
8. POȘTARENCO, D. O Biserică dispărută din Chișinău: Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil. In: *Identitățile Chișinăului*. Ed. a 2-a. Chișinău: Arc, 2015, pp. 188–206.

9. БУРЬЯНОВ, А. Историко-статистическое описание церкви и прихода селения Волонтировка, бывшей казачьей станицы Аккерманского уезда. В: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*. 1877, №. 21, с. 906–917.
10. *Журнал заседаний Кишиневской консистории за июль–сентябрь*. НАРМ. Ф. 208. Инв. 1. Д. 77. Л. 1320–1320v.
11. *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1890*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 116. F. 15v.
12. Распоряжения Епархиального Начальства: Рукоположены. В: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*. 1889, nr. 21, p. 887.
13. Распоряжения Епархиального Начальства: Перемещены. В: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*. 1890, nr. 9, pp. 387–388.
14. *Lista dosarelor clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1893*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 122. F. 154v.
15. *Lista dosarelor clericilor din bisericile Chișinăului pentru anul 1898*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 136. F. 237v–238v.
16. *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1904*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 157. F. 241v–242v.
17. *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1906*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 170. F. 236v–240v.
18. *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1915*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 202. F. 253v–260v.
19. *Documentul Listele clericilor de la Biserice Sf. Alexandru Nevski pentru anul 1917*. ANRM. F. 208. Inv. 12. Dos. 215. F. 32v–36v.

**АВСТРО-НЕМЕЦКАЯ LIED XIX В. В ПРОГРАММАХ
КАМЕРНЫХ КОНЦЕРТОВ КИШИНЕВА 1955–2015 ГГ.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ИНТЕРВЬЮ С Л. ВАВЕРКО И С. КОВАЛЕНКО)**

LIEDUL AUSTRO-GERMAN A SEC. XIX ÎN PROGRAMELE
CONCERTELOR DE CAMERĂ LA CHIȘINĂU ÎN ANII 1955–2015
(ÎN BAZA INTERVIURILOR CU L. VAVERCO ȘI S. COVALENCO)

THE AUSTRO-GERMAN LIED OF THE 19-th CENTURY PERFORMED IN
CONCERTS OF CHAMBER MUSIC IN CHISINAU DURING THE 1955–2015 PERIOD
(BASED ON INTERVIEWS WITH L. VAVERCO AND S. COVALENCO)

ЕЛЕНА ТУРЯ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье, написанной по материалам интервью с профессорами-пианистами музыкального вуза Республики Молдова Л. Ваверко и С. Коваленко, отображена панорама концертной жизни Кишинева второй половины XX–начала XXI в. Живые свидетели выступлений С. Рихтера, Э. Гилельса, Л. Когана, М. Ростроповича и многих других исполнителей мирового уровня, музыканты делятся впечатлениями о концертах, прошедших, в том числе, в Большом зале Молдавской государственной консерватории. Сценическая площадка сегодняшней АМТГИИ помнит камерные вечера, ставшие заметными явлениями в культурной жизни Кишинева. В них приняли участие педагоги вуза и их воспитанники: Е. Ревзо, Е. Вербецкий, А. Каушанский, А. Бондурянский, О. Майзенберг, Ю. Губайдулина, С. Филиогло, Л. Шоломей, С. Пилипецкий и др.

Ключевые слова: Кишинев, Молдавская государственная консерватория, камерный концерт, программа, lied, исполнитель

În articolul dat, bazat pe interviuri cu pianiștii-profesori din Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice L. Vaverco și S. Covalenco este afișată panorama vieții concertistice a Chișinăului din a doua jumătate a secolului XX–începutul secolului XXI. Muzicienii, martori ai concertelor susținute de marii artiști S. Richter, E. Ghilels, L. Kogan, M. Rostropovici și mulți alți interpreți de talie mondială, împărtășesc impresiile lor și despre concerte petrecute pe scena Sălii Mare a Conservatorului de Stat din Moldova, actuala scenă a АМТАР. Această scenă a

găzduit serate de cameră ce au devenit evenimente notabile nu doar în viața instituției, ci și în viața culturală a Chișinăului. În ele au participat profesorii și discipolii lor: E. Revzo, E. Verbețchi, A. Căușanski, A. Bonduryansky, O. Maisenberg, Y. Gubaidulina, S. Filioglo, L. Șolomei, S. Pilipețchi ș.a.

Cuvinte-cheie: Chișinău, Conservatorul Moldovenesc de Stat, concert cameral, program, lied, interpret

The present article which is based on interviews with the professors-pianists of the Higher Education Musical Institution from the Republic of Moldova — L. Vaverco and S. Covalenco, shows the panorama of the concert life from Chisinau in the second half of the 20th and legimning of the 21st centuries. The musicians, witnesses of the original concerts given by S. Richter, E. Ghilels, L. Kogan, M. Rostropovici and many other performs of international level, share their impressions about the concerts held on the stage of the Big Hall of the State Conservatory from Moldova. The stage of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts saw chamber music nights that became a notable event in the cultural life of Chisinau. Such professors and their pupils as E. Revzo, E. Verbetsky, A. Causansky, A. Bonduryansky, O. Maisenberg, Y. Gubaidulina, S. Filioglo, L. Șolomei, S. Pilipețchi a.o. took part in these concerts.

Keywords: Chisinau, the Moldovan State Conservatory, chamber concert programme lied, performer

В течение сентября–октября 2016 г. автором данной статьи был проведен ряд бесед с пианистами Л. Ваверко и С. Коваленко, которые поделились мыслями о концертной жизни Кишинева своего времени. Л. Ваверко приехала в Кишинев после окончания Одесской консерватории в 1955 г., поэтому воспроизвела события, начиная с указанного года до рубежа XX–XXI вв. С. Коваленко воссоздал эпизоды периода от начала 1970-х гг. до настоящего времени. Полученные сведения дают богатый материал для научных рассуждений и выводов.

Жизнь Кишинева второй половины XX в. была насыщена самыми разнообразными концертами гастролеров. Это были симфонические вечера, где зачастую приезжим был не только руководитель оркестра, но и целый коллектив. За дирижерским пультом таких концертов в Кишиневе побывали А. Гаук, К Элиасберг, Н. Рахлин, Е. Мравинский. Часто устраивались в столице МССР и камерные инструментальные выступления музыкантов-гастролеров. Запомнились концерты с участием таких выдающихся личностей, как скрипачи Д. Ойстрах (с пианисткой Ф. Бауэр), Л. Коган, И Безродный, И. Менухин (с сестрой). Яркое впечатление произвели вечера фортепианной музыки, в которых принимали участие Э. Гилельс, С. Рихтер, Д. Башкиров, Т. Николаева, Н. Петров, Г. Гинзбург, П. Серебряков, Л. Оборин, М. Плетнев. Любители фортепианно-дуэтной музыки имели возможность познакомиться с искусством легендарного ленинградского ансамбля в лице М. Тайманова и Л. Брук. Камерная ансамблевая музыка звучала в интерпретации знаменитого фортепианного трио Д. Башкиров — И. Безродный — М. Хомицер, а также. *Alma Trio* из США. В числе певцов, исполнителей вокальной камерной и оперной музыки рассматриваемого периода встречаются имена И. Архиповой, Т. Синявской (которая выступала в дуэте с Л. Могилевской), С. Лемешева, Д. Хворостовского, З. Долухановой.

Панорама музыкальной жизни Кишинева существенно дополнялась выступлениями отечественных музыкантов, которые занимались активной концертной деятельностью. В составе Молдавской государственной филармонии тех лет существовали мобильные концертные группы, которые обычно включали певцов (сопрано, баритона), скрипача и пианиста. Такие «бригады» разъезжали с концертами по городам и селам республики и выступали везде, где была сцена. Чаще всего это были клубы или дома культуры, причем фортепиано иногда привозили специально для таких концертов. Основной же круг концертирующих музыкантов во второй половине XX века в Кишиневе складывался из

числа преподавателей, доцентов и профессоров музыкального вуза республики, основной формой деятельности которых являлась педагогика. Можно сказать, что Молдавская государственная консерватория была центром исполнительского искусства в те годы (Органный зал был открыт только в 1978 г.). Камерные концерты педагогов были регулярными (несколько концертов в месяц), бесплатными, залы были всегда переполнены.

Названные концерты хорошо рекламировались: напечатанные в типографии большого размера красочные афиши расклеивались по всему городу, в том числе и в каждой музыкальной школе (педагоги обычно приходили с учениками и их родителями, приобщая тем самым молодое поколение к высокой исполнительской культуре и формируя его вкус). Программы консерваторских концертов формировались усилиями проректора Лидии Александровны Аксеновой, которая часто объединяла в рамках одного концертного вечера педагогов и студентов. Помимо классных концертов, которые тоже проходили с завидной регулярностью, на сцене часто выступали педагоги Л. Ваверко, В. Левинзон, Т. Войцеховская, Е. Вербецкий, А. Каушанский, С. Коваленко, Б. Дубоссарский, О. Студницкий, Е. Ревзо, И. Захария и многие другие преподаватели. Репертуар этих музыкантов был поистине огромен, он включал сочинения большого стилевого и жанрового диапазона: от музыки эпохи барокко до современных на тот момент композиций. Часто в такие концерты включались премьерные показы произведений молдавских композиторов. Музыкальные дебюты проходили как на сцене Большого зала консерватории, так и в более камерных условиях концертного зала Союза композиторов. Несмотря на разнообразие программ названных вечеров, в них откровенно преобладала инструментальная музыка. Так, часто исполнялись фортепианные и ансамблевые сонаты Бетховена, Шуберта, Брамса, других авторов, звучали трио, квартеты, квинтеты.

Как уже было сказано, в музыкально-сценической жизни города, наряду с педагогами консерватории, активно участвовали и студенты. Они принимали участие в концертах класса того или иного педагога, в тематических вечерах, посвященных какому-либо композитору или важному событию. Организовывались и сольные концерты студентов. Так в 1960-е гг. профессор А.Л. Соковнин организовал серию концертов, где студенты-пианисты за несколько вечеров исполнили все 32 фортепианные сонаты Бетховена (кроме №29). Сольные концерты дали в свое время студенты-пианисты А. Бондурянский, М. Зельцер, Ю. Губайдуллина, С. Филиогло, скрипачка А. Молодожан и многие другие.

На протяжении лет в педагогическом коллективе консерватории сложились постоянные творческие тандемы: много лет Л. Ваверко выступала в дуэте с Т. Войцеховской и В. Левинзоном. Она же осуществляла премьерные показы произведений молдавских композиторов. В этой связи нужно отметить, что Л. Ваверко в сотрудничестве с М. Мулером впервые в Кишиневе исполнила альтовую сонату З. Ткач (вела вечер музыковед Г. Кочарова), прозвучавшую в малом зале Филармонии. Много и успешно, с разнообразными интересными программами выступал фортепианный дуэт сестер Елены и Татьяны Тушмаловых. Регулярными были выступления Г. Няги, Н. Хоша, позже и А. Молодожан с В. Столярчук. Многочисленные концерты в ансамбле с разными солистами дала пианистка Г. Страхилевич. Много лет, до 1981 г., существовал дуэт кларнетиста Е. Вербецкого с пианистом В. Левинзоном. После 1981 г. Е. Вербецкий неоднократно выступал с С. Коваленко, исполняя произведения Брамса, Пуленка, Вебера.

В их интерпретации звучали также пьесы Шумана, Бернстайна, Регера, Хиндемита, *История солдата* Стравинского, *Контрасты* Бартока. Последнее совместное выступление этих музыкантов (и последний выход на сцену Е. Вербецкого) состоялось на праздновании 70-летия кларнетиста, где они исполнили *Пьесу* Бруха, ор. 83¹.

Вклад пианиста С. Коваленко в концертную жизнь столицы МССР второй половины XX века трудно переоценить. Многочисленны сольные выступления этого музыканта с произведениями разнообразного и богатого репертуара. Колоссальное количество ансамблевых концертов он провел с партнерами по духу, по сцене. Вспоминаются некоторые: с певцами С. Стрезевой, М. Биешу, М. Мунтяном, с виолончелистом И. Жосаном. До сих пор благодарный слушатель вспоминает игру С. Коваленко в дуэте со скрипачом А. Каушанским. В их концертах звучали сонаты Брамса, Шуберта, Бетховена, Косенко, Гедике, Николаева, Франка...

Специально отметим, что названные исполнители изначально ставили перед собой очень высокую планку исполнительского мастерства, их профессиональная требовательность к себе была невероятно строгой. Концерты педагогов консерватории вызвали в среде кишиневских меломанов огромный резонанс, их посещали, обсуждали. Часто после ярких концертов в городской и республиканской прессе появлялись статьи музыковедов — рецензии и отклики на услышанное. Авторами таких публикаций являлись С. Бенгельсдорф, С. Пожар, Г. Кочарова, Е. Мироненко, В. Аксенов, Е. Вдовина, З. Столяр и другие.

Если говорить в целом об исполнителях камерно-ансамблевой музыки последних десятилетий, можно выделить несколько сложившихся дуэтов. Одно из лидирующих мест в этом ряду занимает дуэт пианистов А. Лапикуса и Ю. Маховича. Дуэт существует с 1993 г, им проведено более 380 концертов не только на территории нашей республики, но и за ее пределами. Другой ансамбль составляют супруги Даниловы: кларнетист Александр и пианистка Светлана, которые также ведут активную концертную деятельность. В настоящее время семья Даниловых проживает в Вене, в Кишинев музыканты лишь приезжают с концертами. Постоянно выступает в различных ансамблях пианистка О. Юхно, которая играет как с приезжими артистами, так и с молдавскими исполнителями. Многие годы она регулярно выступает с флейтистом И. Негурэ, представляя разнообразные программы на сцене Органного зала, других концертных площадок республики; репрезентируя искусство Республики Молдова за пределами страны.

Вокальная же музыка в консерваторских концертах была ориентирована, в основном, на оперный репертуар. В программы включались арии, ставились оперные отрывки. Л. Ваверко вспоминает об одном из услышанных в концертном исполнении оперном отрывке из оперы *Евгений Онегин* на сцене консерватории (располагавшейся в то время в здании на улице Пирогова, где ныне лицей им. С. Рахманинова), исполненном на очень высоком профессиональном уровне (грим, костюмы и пр.)

К сожалению камерная вокальная музыка, в частности, немецких романтиков XIX века, практически совсем не исполнялась в публичных концертах. Камерно-вокальные сочинения австро-немецких композиторов включались лишь в экзаменационные программы студентов-

¹ Отдельные упоминания о концертах, имевших место в Кишиневе, можно обнаружить в публикациях различных деятелей культуры и отечественных музыковедов [1–12].

вокалистов и их выбор зависел от технических и вокальных возможностей певцов. Понятия «концерт камерной вокальной музыки» в реальной практике того времени не существовало вовсе (исключением являлись лишь романсовые концерты приезжих вокалистов). И только в последнее время, на рубеже XX–XXI вв., стали организовываться вечера, посвященные именно этому жанру, в частности, связанные с исполнением австро-немецких *lieder*, которые до этого встречались только в сборных концертах.

Тогда же впервые с большой сцены начали звучать вокальные циклы целиком. Одними из первых на немецком языке *Любовь поэта* Р. Шумана исполнила Л. Шоломей с Е. Матвеевой в Органном зале в 1997 году. Через несколько лет эта певица уже выступила с пианисткой В. Алмаши, исполнив песни Г. Вольфа. В 2004 г. в рамках итогового мастерантского экзамена прозвучал вокальный цикл Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха*. Его интерпретаторами стали певец С. Пилипецкий и пианистка Е. Туря, выступившие в Большом зале АМТИИ. В 2012 г. С. Пилипецкий в сотрудничестве с пианисткой О. Юхно исполнили цикл Ф. Шуберта *Зимний путь*, включенный в серию памятных мероприятий под общим названием *Аксеновские чтения*, посвященных памяти безвременно ушедшего известного музыковеда-ученого В. Аксенова. Концерт прошел в Органном зале и вызвал большой общественный резонанс. Через несколько лет эти же музыканты приняли участие в организации и проведении концерта из песен Р. Штрауса (совместно с певицами Н. Московчук и Д. Аксентий. Вслед за этим названные исполнители выступили на сцене Национальной филармонии им. С. Лункевича, где в сопровождении симфонического оркестра прозвучали арии из опер немецкого романтика.

Из сказанного ясно, что интерес к немецко-австрийской вокальной музыке в среде молдавских профессиональных музыкантов и любителей музыки неуклонно растет. Оттачивая мастерство камерного музицирования и делясь его красотами с благодарными слушателями, исполнители находят в ней новые грани содержания, созвучные современности и отвечающие критериям вечно прекрасного искусства. Это дает надежду на то, что традиция исполнения вокальной камерной музыки будет развиваться и впредь и найдет продолжение в деятельности последующих поколений музыкантов-исполнителей.

Библиографические ссылки

1. ВДОВИНА, Е. *Мария Биешу*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984.
2. ГРОСУЛ-ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Н. *Жизнь и творчество Татьяны Александровны Войцеховской-Андронаке: к столетию со дня рождения*. Кишинев: Tipogr. Centrală, 2015. ISBN 978-9975-53-522-9.
3. *Евгений Вербецкий*. Lector L. Mititelu. Chișinău: Prut International, 2006. ISBN 978-9975-69-209-0.
4. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типогр., 1999. ISBN 9975-923-76-3.
5. ПРОПИЩАН, С. *У рояля – Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама...* Москва: Буки Веди, 2014. ISBN 978-5-4465-0384-1.
6. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1973.
7. А. Г. *Стырча в статьях и воспоминаниях*. Сост. Е. Вдовина. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
8. ТКАЧ, Е. *Тимофей Гуртовой*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1973.
9. DĂNILĂ, A., OSMOCHESCU T. *În dialog cu dirijorul Alexandru Samoilă*. Chișinău: Dep. Ed. Poligraf. și Comerțul cu Cărți, 2001. ISBN 9975-901-31-X.
10. DĂNILĂ, A., COCIAROVA, G. *Valentina Savițaia*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. ISBN 978-9975-60-137-5.
11. *Mihail Muntean: biobibliografie*. Alcăt. V. Nechiforeac [et al.]. Chișinău: AMTAP, 2013. ISBN 978-9975-9886-5-0.
12. PROCA, I. *Flautistul binecuvântat de Dumnezeu*. Chișinău: Grafema Libris, 2010. ISBN 978-9975-52-076-8.

К 100-ЛЕТИЮ Л. Г. БОКСАНА: СТРАНИЦЫ ИЗ ЖИЗНИ

CENTENARUL LUI LEONID BOXAN: MOMENTE DIN VIAȚĂ

THE CENTENARY OF LEONID BOXAN: MOMENTS OF LIFE

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

солист НТОБ им. М. Биешу, докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье помещена обзорная информация о замечательном молдавском теноре, выдающемся вокальном педагоге — Леониде Григорьевиче Боксане, которому исполнилось бы 100 лет в 2016 г. Скончавшись на 96-м году жизни, он оставил после себя большое наследие: прекрасно обученных вокалистов и ряд ярких сценических образов, воплощенных на сценах Тимишоарского, Львовского и Кишиневского оперных театров. Необычайно интересен круг личностей, вращавшихся вокруг Л. Боксана. Это — в первую очередь, выдающиеся представители национальной вокальной школы: его педагоги, друзья и коллеги, ученики. Также упоминается о концерте памяти, проведенном на сцене Органного зала и приуроченного к юбилею, в котором приняли участие ученики и коллеги маэстро.

Ключевые слова: Леонид Боксан, молдавский тенор, столетний юбилей, педагог, личность, ученики

În articol este expusă informația despre vestitul tenor moldav, excelent pedagog vocal — Leonid Boxan, care în anul 2016 ar fi împlinit 100 de ani. Trăind 96 de ani, el a lăsat în urma sa o moștenire imensă: vocaliști bine instruiți și o galerie de roluri strălucite, interpretate pe scena operelor din Timișoara, Lviv, Chișinău. În opinia autorului este extrem de interesant cercul de personalități, ca l-a înconjurat pe L. Boxan pe parcursul vieții. În primul rând acestea sunt eminenții reprezentanți ai școlii vocale naționale: pedagogii lui, colegii și prietenii, elevii. Aceștia i-au adus un omagiu lui L. Boxan în concertul dedicat memoriei cântărețului, care a avut loc pe scena Sălii cu Orgă cu ocazia centenarului maestrului.

Cuvinte-cheie: Leonid Boxan, tenorul moldav, centenar, pedagog, personalitate, discipoli

The article presents information about the famous Moldovan tenor, excellent vocal teacher — Leonid Boxan who would have been 100 years old in 2016. He died at the age of 96 leaving an immense heritage: well-trained vocalists and a number of scene characters performed on the stages of the Timișoara, Lviv and Chișinău Opera Theatres. Of special interest is the circle of personalities who were around him. In the first place should be mentioned the outstanding representatives of the national vocal school: his teachers, friends, colleagues, and pupils. The author also mentions the anniversary concert dedicated to his memory that was held on the stage of the Organ Hall in which the Master's pupils and colleagues took part.

Keywords: Leonid Boxan, Moldovan tenor, centenary, teacher, personality, pupils

В 2016 исполнилось 100 лет со дня рождения замечательного молдавского певца и педагога Леонида Григорьевича Боксана. Немалое количество исполненных партий на сцене оперных театров Тимишоары, Львова и Кишинева, десятки прекрасно подготовленных учеников-вокалистов, в основном теноров — итог долгой творческой жизни артиста.

Леонид Григорьевич ушел из жизни недавно, пять лет назад, в очень почтенном возрасте — на 96-м году жизни. Родившись еще в Российской империи, он прожил необычайно интересную жизнь. По его рассказам можно было проследить историю не только родного края, но и других мест Европы. Особенно интересными были его воспоминания о Второй мировой войне и о предшествующей ей эпохе, о чем пойдет речь далее.

Леонид Григорьевич появился на свет 2 июня 1916 года в Кишиневе, административном центре Бессарабской губернии, в семье инженера-землеустроителя

Григория Николаевича Боксана. Мать Лидия Андреевна была домохозяйкой, как часто было принято в то время. В семье росли еще два старших брата. Мальчик родился на съемной квартире в доме по улице Садовой, на месте которого недавно возвели современное здание Турецкого посольства. Когда он был еще отроком, отец приобрел просторный дом на улице Парковой (ныне — А. Крихан), в районе современного озера *Valea Morilor*. Артист вспоминал, каким уважением пользовалась профессия отца, которая приносила также и достаточный для содержания семьи доход. Это способствовало тому, что все братья получили хорошее образование; старшие стали инженерами-железнодорожниками, а для будущего обучения младшего отец собирал деньги, намереваясь отправить его в Италию овладевать вокальным мастерством.

Семья была музыкальной. По традиции того времени в доме часто устраивались вечера с пением и танцами для молодежи. Мать потчевала гостей домашней выпечкой и чаем. Соседи-горожане часто бывали в доме Боксанов, откуда эта привычка перешла позднее и в дом Леонида Григорьевича, где двери были открыты для каждого. Двоюродная сестра певца по отцу, Мария Боксан, была вокалисткой, обладательницей сопрано, и работала впоследствии в Бухарестской опере. Средний брат Владимир имел хороший баритон и играл на фортепиано.

В возрасте семи лет Леонид Григорьевич поступил в начальную четырехгодичную школу, затем учился в гимназии, после которой, в 1935 г., поступил в кишиневскую консерваторию *Unirea*. Там обучался в классе выдающегося певца (бас), современника и конкурента Ф. Шаляпина по Императорским театрам, уроженца Бессарабии — Александра Петровича Антоновского, ученика знаменитого итальянского педагога Джакомо Гальвани. Педагог предрекал Л. Боксану громкое оперное будущее. Певец вспоминал, что сам учитель имел такой силы и мощи голос, что мог из дому (возле городской тюрьмы) позвать сына Павла, находящегося на расстоянии нескольких кварталов. Леонид Григорьевич тепло вспоминал о своем учителе и считал, что именно он поставил ему голос и открыл секреты вокального мастерства. После смерти А. Антоновского в 1939 г., Л. Боксан продолжил обучение в классе не менее знаменитой певицы — Лидии Яковлевны Липковской.² Дольше сохранился большой особняк певицы, на современной улице А. Щусева, который она приобрела в 1914 г., и в котором поселилась после завершения мировой карьеры в 1937 г. Сейчас в этом здании располагается Федерация шахмат Молдовы.

С учениками Л. Липковская занималась дома во флигеле, который был пристроен к основному зданию. По воспоминаниям Леонида Григорьевича, в главные комнаты студенты не допускались. Однокурсниками по консерватории были: певец и композитор А. Стырча, актер, режиссер и певец Е. Уреке, народная певица Т. Чебан и близкий друг — выдающийся молдавский лирико-драматический тенор Н. Дидученко. Леонид Григорьевич вспоминал также и о М. Чеботари, которая была на шесть лет старше и училась до него в той же консерватории. Она дружила с М. Боксан — двоюродной сестрой Леонида, вместе они пели в хоре Кафедрального собора Рождества Христова под управлением М. Березовского.

² Сведения о Л. Липковской можно почерпнуть в работе Р. Арабаджиу [1] и интернет-статье Т. Соловьевой *Бессарабский соловей* [2].

После окончания консерватории в 1940 г. певец был принят на работу в оперный театр румынского города Тимишоара, где пел до 1943 г. На сцене этого театра он исполнил партии Альфреда в *Травиате* Дж. Верди, Пинкертон в опере *Мадам Баттерфляй* Дж. Пуччини и Камилла де Россильона в оперетте *Веселая вдова* Ф. Легара.

В начале 1943 г. Л. Боксан был призван в румынскую армию вместе со своим другом Н. Дидученко, который, порвав повестку, воевать не пошел. Будучи законопослушным, Л. Боксан явился на призывной пункт и был направлен на фронт под Сталинград, в качестве переводчика при штабе, так как владел в совершенстве русским и румынским языками. Певец вспоминал, как плохо были экипированы румынские солдаты: вместо теплых сапог — легкие ботинки, а вооружение — простая винтовка. Морозы и активные действия Советской армии косили бойцов одного за другим. Через две недели после прибытия на фронт Л. Боксан попал в окружение и был взят в плен вместе с остатками своей дивизии. В плену немощных, больных, обмороженных пленных заставляли бегать около двух километров, а отстающих и обессиленных уничтожали прямыми выстрелами. После нескольких месяцев плена Л. Боксану угрожала та же участь, так как однажды после очередной пробежки он едва не упал без сил, но друзья сумели донести его на плечах до барака. Солдаты массово гибли от холода, болезней и истощения. Когда уже практически не было никакой надежды на спасение, его неожиданно перевели в тюрьму, начали кормить и спасли от дистрофии, все для того, чтобы отдать затем под суд. Как «изменника родины» приговорили к 10 годам лагерных работ в поселении Переборы под Рыбинском Ярославской области. Этот поворот судьбы сохранил жизнь певцу, так как потом выяснилось, что никто больше из румынских военнопленных не остался в живых.

В лагере осужденные занимались тяжелым физическим трудом: ворочали огромные валуны и таскали на плечах бревна поваленного леса, часто по колено в воде. Выжить в этих условиях было нечеловечески трудно. Но, по словам артиста, спас его голос. Спустя два с лишним года, в лагерь приехал из центра Волголага ансамбль под названием *Джаз*, так называемый театр врагов народа. Коллективом руководил известный режиссер С. Радлов, также осужденный. Благодаря голосу, Л. Боксан стал выступать в ансамбле наряду с другими заключенными — профессиональными драматическими актерами, музыкантами и танцовщиками высокого уровня. Составлялись концерты и даже ставились отрывки из опер, например, заключительная сцена из *Кармен*, где Л. Боксан исполнял партию Хозе.³ Артистов освободили от трудных работ, неплохо кормили, так что Леонид Григорьевич даже стал немного поправляться. В лагере артист встретил свою будущую супругу Валентину, уроженку западной Белоруссии, тоже заключенную, которая выступала в ансамбле как чтец, а также работала портнихой и костюмером. В лагере в 1951 г. у них родился первый ребенок. Расписались в 1953 г. уже после смерти И. Сталина, когда их освободили. Однако реабилитация последовала спустя много лет — в 1992 г. М. Дрейзлер в статье *Что спеть не удалось — споют ученики* для газеты *Независимая Молдова*, напечатанной в честь 85-летнего юбилея маэстро пишет, что Л. Боксан эти лагерные годы вычеркнул из своей жизни, и всегда считал, что он на десять лет моложе [3].

³ Более подробную информацию о *Джазе* можно найти в статье, написанной самим руководителем в 1990 г. для газеты *Советская культура* [4] и в статье Е. Эпштейна для журнала *Музыкальная жизнь* [5].

Один из участников ансамбля С. Радлова, Н. Трегубов, известный балетмейстер, который освободился ранее и уже работал в Украине, походатайствовал, чтобы Л. Боксана пригласили в Львовскую оперу. На сцене этого красивейшего европейского театра, певец создал несколько ярких, запоминающихся образов в операх *Риголетто* и *Травиата* Дж. Верди, исполнив партии Герцога и Альфреда, а также партии Юродивого в *Борисе Годунове* М. Мусоргского и Вашека в *Проданной невесте* Б. Сметаны. Артист участвовал также в национальных украинских операх, исполнив роли Богуна в *Богдане Хмельницком* К. Данькевича и Андрея в *Запорожце за Дунаем* С. Гулак-Артемовского. Во Львове артист имел большой успех, публика ходила специально «на пана Боксана». Его, молодого, красивого и талантливое певца, публика буквально выносила после спектакля на руках. По словам тенора, хорошему состоянию голоса способствовал и климат Западной Украины. Однако, по каким-то причинам, администрация театра не спешила обеспечивать певца квартирой, поэтому жена с двумя детьми, проживала в Белоруссии.

Когда в 1955 г. в Кишиневе реорганизовался оперный театр, Л. Боксан сразу был туда приглашен, и семья получила возможность объединиться. Приведу выдержку из сохранившегося письма директора Молдавского театра оперы, балета и драмы Ф. Торпана: «Ваша кандидатура нас очень интересует. Правда, мы Вас не знаем, и поэтому, желательно было бы с вами лично познакомиться, но, ссылаясь на отзыв т. Уреке и др., которые вас хорошо знают, мы заочно предлагаем вам работу ведущего солиста /.../ Квартиру Вам театр гарантирует» [6]. Семья приезжает в столицу МССР в начале 1956 г. По-новому уже выглядит послевоенный родной город. Квартиру дали, как и многим другим работникам театра, в недавно построенном жилом здании, который получил название «дом артистов». Оно было расположено на ранее не существовавшей улице в центральной части Кишинева. Артист начинает работу на новом месте, его выступления проходят блестяще. На молдавской сцене певец освоил новые партии Аги Хрисоверги в опере Д. Гершфельда *Грозван* (премьера в 1956 г.) и Ремендадо в *Кармен* Ж. Бизе. Принимал участие также в операх *Запорожец за Дунаем* и *Риголетто*. В книге А. Дэнилэ *Опера Молдовы. XX век* подробно описана театральная жизнь тех лет, где художественная личность Л. Боксана занимает одно из ведущих мест [7].

1956 г. стал роковым в жизни и в карьере певца. В результате несчастного случая погибает пятилетний сын Юрий. Леонид Григорьевич в это время записывал оперу *Риголетто* на радио. В результате колоссального стресса, певец надрывает голос и почти полностью его теряет. Из-за вокальных проблем, он принимает нелегкое решение уволиться из театра, что и делает через некоторое время. В 1958–1959 гг. работает солистом Кишиневского радио и телевидения, где вокальная нагрузка была значительно меньше. В этот период он записывает молдавские песни с оркестром на Всесоюзной студии, которая разъезжала по республикам и собирала фольклор разных народов. Эти записи дают хорошее, хотя и неполное представление о голосе певца: светлый, мягкий, но довольно полный, лирический тенор, ровная линия, четкая дикция и природная музыкальность. Налицо добротная вокальная техника старой итальянской школы. В 1959 г. Л. Боксан чувствует некоторое улучшение состояния вокального аппарата и восстанавливается на работу в театр, но уже на партии второго плана, где проработает до 1972 г. Певец участвует в операх классических и современных композиторов. Это — *Трубадур* Дж. Верди в партии Вестника, *Князь Игорь* А. Бородина в партии Ерошки, *Мадам Баттерфляй* Дж. Пуччини в

партии принца Ямадори, *Каса Маре* М. Копытмана (премьера в 1968 г.) в партии Нистора. В опере Т. Хренникова *В бурю* Л. Боксан спел две небольшие роли Андрея и Антонова. Интересно, что в оперетте *Летучая мышь* И. Штрауса певец исполнил, кроме главной роли Эйзенштейна, также баритональную партию Графа Орловского.

В эти годы Л. Боксан поддерживает знакомство с известной певицей, уроженкой Кишинева, А. Баяновой. Артистка, с блеском исполнявшая старинные и цыганские романсы в довоенный период, жила в то время в Бухаресте в социалистической Румынии, где также находились и его старшие братья. «Она была не востребована (в силу политических обстоятельств — С. П.) и жила весьма бедно», — вспоминал Л. Боксан. Позднее А. Баянова приезжала в родной город, где артистам удалось встретиться.

За пять лет до выхода на пенсию, Л. Боксан уволился из театра, точнее, был переведен преподавателем вокала в Бельцкое музыкальное училище, в котором проработал до 1977 г., воспитав немало количество учеников, среди которых — А. Арча, П. Томенко, А. Акоюн. Одновременно Леонид Григорьевич был приглашен совместителем на кафедру сольного пения в Институт искусств в Кишиневе. 1972 г. можно считать началом его карьеры вокального педагога, которая завершится со смертью певца в 2011 г. и протянется без малого сорок лет. Однако, чтобы быть преподавателем, необходимо было доказать факт своего обучения в консерватории, ведь документы были утеряны еще во время войны. Имеется свидетельство, подписанное двумя соученицами Л. Боксана по консерватории *Unirea*, которые подтвердили его образование. Одной из них была Народная артистка СССР Тамара Чебан, с которой певец учился на одном курсе у А. Антоновского и Л. Липковской. Сохранилась фотография, где юные артисты запечатлены после выпускного экзамена по оперному классу, когда исполняли дуэт из оперы Дж. Пуччини *Мадам Баттерфляй*.

С 1977 г. Л. Боксан параллельно с работой в Институте искусств преподает пение в Народном театре оперетты при Кишиневском городском Доме молодежи, где числится основным сотрудником. При его участии как педагога на сцене театра были поставлены: *Дамы и гусары* Л. Солина, *Вольный ветер* И. Дунаевского, *Тетка Чарлея* А. Ньюмана, *Верка и алые паруса* М. Михайлова. Коллектив самодеятельных артистов выступал с концертами, в программу которых входили арии, дуэты и сцены из известных оперетт, романсы и народные песни. Л. Боксан пользовался большой любовью и уважением со стороны участников этого коллектива.

С 1994 по 1999 гг. артист переводится на основную работу в Академию музыки им. Г. Музическу в должности старшего преподавателя. Далее, вплоть до своей смерти, из-за преклонного возраста оформляется по контракту, ежегодно его возобновляя. В это время Леонид Григорьевич уже не любил загадывать или планировать наперед: так же, как в лагере, каждый прожитый день он ощущал, как подарок свыше. За годы преподавания в учебных заведениях Молдовы педагог подготовил немало количество хорошо обученных вокалистов, в основном мужчин. Среди них: солист Большого театра тенор И. Цуркан [8], солисты Национального театра оперы и балета им. М. Биешу сопрано А. Арти, тенора А. Арча, И. Тимофти и Н. Бантя. Сопрано Г. Врынчану в настоящее время работает в Венской опере. Певцы-тенора В. Леканюк и В. Минжерян по школе и вокальным способностям не уступают ученикам, названным выше. Частным образом у Л. Боксана занимались солист Дюссельдорфской оперы тенор С. Хомов и баритон Б. Годин, который затем продолжил обучение в Ленинграде и одно время был солистом Молдавской оперы.

В рамках циклов авторских передач *DOR* телевизионного канала *Молдова 1* ведущая программы С. Карауш в 2010 г. сняла фильм-интервью, в котором Л. Боксан, рассказал о своем жизненном и творческом пути, а также о своих учениках. Готовясь к новому учебному году, педагог внезапно почувствовал себя плохо. После перенесенной сложной операции 26 августа 2011 г. он скончался в одной из кишиневских клиник и был похоронен на семейном участке Армянского кладбища столицы Молдовы.

2 июня 2016 г., к столетнему юбилею Л. Боксана, по инициативе автора статьи, при финансовой и технической поддержке дочери артиста Т. Боксан, был организован концерт его памяти на сцене Органного зала, в котором приняли участие ученики и коллеги маэстро. В рамках юбилейного концерта были показаны отрывки из фильма С. Карауш, фотографии из семейного архива, а также прозвучали записи голоса самого певца. Несмотря на проливной дождь, собралось немало публики, в числе которой оказались друзья-современники, пришедшие почтить память коллеги и друга. Концерт прошел с большим успехом и был записан мобильной студией Национального радио. После праздничного мероприятия семьей дочери был накрыт для всех поминальный стол. В Академии музыки, театра и изобразительных искусств, в классе, где Л. Боксан преподавал около сорока лет, запланирована в этом году установка мемориальной доски.

На 91-м году жизни заслуги Л. Боксана были оценены правительством Республики Молдова: ему было присвоено почетное звание *Om Emerit*. Действительно, значение творчества и педагогической деятельности Л. Боксана для культуры нашей страны трудно переоценить. Он — человек-эпоха, с уходом которого мы потеряли живую связь с прошлым. Рожденный в разгар Первой мировой войны в Кишиневе — столице Бессарабской губернии Российской империи, получивший воспитание в высокой культурной атмосфере Румынского королевства, испытавший ужасы Второй мировой войны и десятилетней лагерной ссылки, наблюдавший колоссальный экономический и культурный расцвет Советской Молдавии, Л.Г. Боксан на склоне лет увидел становление нового независимого государства. До конца своих дней артист не только сохранил ясность ума и объективность суждений, профессионализм, живой интерес ко всему происходящему, но и собственную высокую культурную и гражданскую позицию. Все это, в разной степени, передалось его ученикам и тем, кто с ним близко общался.

Автор искренне благодарен дочери артиста Т. Боксан за предоставление необходимых материалов из семейного архива, а также за помощь в составлении данной статьи.

Библиографические ссылки

1. АРАБАДЖИУ, Р. *Очарованная песней: Страницы жизни и творчества Л.Я. Липковской*. Кишинев: Литература артистикэ, 1977.
2. СОЛОВЬЕВА, Т. Бессарабский соловей. В: *Chișinău, orașul meu* [site]. [accesat 11.10.2016]. Disponibil: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2011/02/11/бессарабский-соловей/>
3. ДРЕЙЗЛЕР, М. Что спеть не удалось — споют ученики. В: *Независимая Молдова*. 2001, 1 июня.
4. РАДЛОВ, С. «Джаз»: театр врагов народа. В: *Советская культура*. 1990, 6 окт., с. 15.
5. ЭПШТЕЙН, Е. С опозданием на 10 лет. В: *Музыкальная жизнь*. 1991, № 13/14.
6. ТОРПАН, Ф. *Уважаемый Леонид Георгиевич!* [Рукопись]. Семейный архив Л. Боксана.
7. ДЭНИЛЭ, А. *Опера Молдовы: XX век*. Кишинев: Prut Internațional, 2008. ISBN 978-9975- 69-121-5.
8. ДАШЕВСКИЙ, О. Игорь Цуркану: от церковного клироса — к оперной сцене. В: *Молдавские ведомости*. 2012, 5 окт.

**ПЕРСОНОГРАФИЯ ЛЕТОПИСЕЦ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ МОЛДОВЫ:
СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА**

PERSONOGRAFIA CRONICARUL VIEȚII MUZICALE A MOLDOVEI:
CONȚINUTUL ȘI STRUCTURA

THE PERSONOGRAPHY THE CHRONICLER OF THE MUSICAL LIFE OF MOLDOVA:
CONTENTS AND STRUCTURE

МАРГАРИТА ЩЕЛЧКОВА,
директор библиотеки им. М.В. Ломоносова⁴

ЛАРИСА БАЛАБАН,
конференциар университетар (доцент), доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье подводятся итоги библиографического исследования творческого наследия С.Г. Пожара, результатом чего стала изданная в 2016 году персонография „Летописец музыкальной жизни Молдовы” [1]. Эта работа была выполнена в рамках научного проекта „Музыкальное наследие Республики Молдова (фольклор и композиторское творчество)” Академии музыки, театра и изобразительных искусств совместно с сотрудниками муниципальной библиотеки им. Б.П. Хаишеу. В статье объясняются принципы ее построения, раскрывается содержание основных разделов.

Ключевые слова: Сергей Геннадьевич Пожар, музыковед, музыкальный критик, журналист, искусствовед, культуролог, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель Республики Молдова

În articolul de față sunt sintetizate rezultatele cercetării bibliografice a moștenirii lui S. Pojar, înmănușate în Personografia „Cronicarul vieții muzicale a Moldovei”, lucrare editată în 2016. Autoarele relatează principiile structurării acestei lucrări științifice originale, elaborate în cadrul Proiectului „Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică)” desfășurat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în colaborare cu Biblioteca municipală „B.P. Hașdeu”.

Cuvinte-cheie: Serghei Pojar, muzicolog, critic muzical, jurnalist, om de artă, om de cultură, culturolog, compozitor, pedagog, promotor al culturii muzicale din Republica Moldova

This article totalizes the results of the bibliographical study of S.G. Pojar’s artistic creative heritage, which resulted in the personography „The Chronicler of the Musical Life of Moldova” published in 2016. The authors consider the principals of the structure of this original work developed within the scientific project „The Musical Heritage of the Republic of Moldova (Folklore and Composition Creation)” carried out at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in collaboration with the of the municipal library „B.P. Hașdeu”.

Keywords: Sergey Gennadievich Pojar, musicologist, musical critic, journalist, art critic, culturologist, composer, teacher, public musical personality of the Republic of Moldova

Издание персонографии *Летописец музыкальной жизни Молдовы* выполнено в рамках научного проекта *Музыкальное наследие Республики Молдова (фольклор и композиторское творчество)* Академии музыки, театра и изобразительных искусств совместно с сотрудниками Муниципальной библиотеки *Б.П. Хаишеу* (филиал им. М.В. Ломоносова, Департамент *Memoria Chișinăului*). Оно было приурочено к 50-летию Сергея Геннадьевича Пожара (1961–2010) — известного музыковеда, музыкального критика, журналиста, лектора, педагога, композитора и общественного деятеля [2]. В его творческом наследии — более 2000 опубликованных работ, охватывающих широкий спектр проблем в области искусствоведения, культурологии и т.д. Однако большую часть

⁴ Филиал муниципальной библиотеки *Б.П. Хаишеу*.

своей жизни С. Пожар посвятил исследованиям краеведческой направленности в области истории музыкального искусства и образования в Молдове.

Еще при жизни его называли «летописцем музыкальной жизни Молдовы» за многочисленные оперативные, яркие, порой неординарные отклики на разнообразные события культурной жизни нашей республики. Он является автором многочисленных музыковедческих трудов, ему принадлежит множество статей в энциклопедических, справочных, периодических изданиях и тематических сборниках. В одном из них есть и статья о нем самом [3].

Как отмечает во вступительной статье к Персонографии Елена Сергеевна Мироненко, «Сергей Пожар — совершенно уникальное явление в истории музыкальной культуры Республики Молдова. Как верно назвала его журналистка Н. Торня — Поцелуем Бога отмеченный! За свою короткую жизнь (1961–2010) он сумел сделать столько, сколько под силу лишь целому творческому коллективу. Неслучайно его называли человек-оркестр. Остаётся только поражаться тому, как в одном человеке совместились столько профессий <...>. Столь разносторонняя активность Сергея Пожара привела к беспрецедентному случаю, когда один человек стал членом шести творческих Союзов Молдовы: Союза музыкальных деятелей (1978), Союза композиторов и музыковедов (1988), Союза журналистов (1992), Ассоциации русских писателей РМ, Союза писателей *Нистру* (2003), Союза театральных деятелей (2006). Однако главное пристрастие Сергея можно определить как музыкальное краеведение и музыкальная архивистика, которым он отдавал весь свой творческий заряд» [4, с. 11].

Персонография представляет собой систематизированную библиографическую, нотографическую и биографическую информацию о творчестве С. Пожара. Она включает 1388 библиографических описаний, значительная часть которых просмотрена *de visu*.

Все библиографические источники сопровождаются аннотациями, большая часть из которых принадлежит самому музыковеду (и в них сохранена авторская стилистика), остальные — составителям.

Расположение библиографических записей соответствует прямой хронологии появления печатных работ, а в пределах одного года или нескольких объединенных лет — в алфавитном порядке названий статей и авторов. Во всех разделах последовательность расположения источников следующая: сначала представлены библиографические описания книг, рецензии на эти книги, затем описания статей из периодических изданий. Каждый раздел начинается с источников на румынском языке.

Персонография состоит из вступительной части и четырех основных разделов: *Музыковед, музыкальный критик, журналист, культуролог; Композиторские сочинения; О жизни и деятельности Сергея Пожара; Вспомогательные указатели.*

Предваряет работу статья профессора Академии музыки, театра и изобразительных искусств, доктора хабилитат Елены Мироненко, а также блок высказываний о С. Пожаре известных деятелей культуры и искусства (Зиновия Столяра, Галины Кочаровой, Валентины Савицкой, Марии Биешу, Николая Чолак, Анны Стрезевой, Евгения Доги, Теодора Згуряну и др.).

Первый раздел — *Музыковед, музыкальный критик, журналист, культуролог* отражает библиографические источники работ, относящихся к музыковедческой, музыкально-критической, культурологической журналистской деятельности Сергея

Пожара, и состоит из нескольких разделов: *Музыкальная критика, исследования; Составитель, редактор; Автор предисловий, послесловий, вступительных статей.*

Подраздел *Музыкальная критика, исследования* акцентирует внимание на музыковедческом исследовании творчества молдавской пианистки Людмилы Ваверко, а также на созданном в соавторстве с писателем, поэтом, искусствоведом Константином Шишканом биобиблиографическом двухтомном словаре-справочнике *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях*, значительную часть которого составляют написанные Сергеем Пожаром статьи о деятелях музыки, театра, изобразительного искусства.

Сергей Пожар подготовил к печати еще несколько солидных музыковедческих исследований и множество нотных сборников, но по разным причинам они не были опубликованы.

Так, среди неизданных рукописей, кроме музыковедческих статей и набросков есть монографии (*Евгений Вербецкий; Михай Эминеску и музыка; Лучафэра таинственный полет*), нотные сборники — такие, как *Молдавские народные песни в обработках для голоса и фортепиано и для хора; Căsuța părintească*; романсы и хоры на стихи Григоре Виеру; *Соломон Лобель: избранные фортепианные миниатюры; Новая дойна: избранные романсы и хоры Евгения Коки; Revedere: романсы и хоры на стихи Михая Эминеску; Гавришил Музическу: Божественные песнопения; Чарует жизнь: альбом романсов на стихи русских поэтов Молдовы; Есть чудеса на свете!*: Добавим в этот список сборник песен для детей на стихи Ирины Бадиковой, Маргариты Колосовой, Бориса Мариана, Михаила Хазина; *Заиграют звезды-ноты: сборник песен для детей на стихи Николая Савостина, Валентины Костишар, Светланы Бахрушиной, Натальи Родиной*, сборники анекдотов и мн. др. Входят сюда и серии, подготовленные С. Пожаром к изданию: *История музыкального Кишинева*, где представлена серия статей, вылившихся в книги, а также ежегодные выпуски нотных сборников под общим названием *Композитор и молдавский фольклор*. Свидетельством тому служат и найденные в личном архиве С. Пожара заявки на включение в издательские планы его работ (6 сохранившихся заявок, поданных в издательства в 1989 году, 2 — в 1991) и авторские аннотации к ним.

Как рассказывал сам С. Пожар, многие его работы так и остались неизданными, из-за финансовых проблем: «...Подготовил монографию о Евгении Вербецком — кларнетисте, чьи ученики сами себе работу не ищут: они востребованы во всем мире. Написаны еще четыре книги — о хоровых коллективах и хормейстерах Молдовы; о солистах оперного театра; о музыкантах-инструменталистах Молдовы, об истории музыкального Кишинева. Но нет ни издателя, ни спонсора» [5, с. 6].

Некоторые из рукописей музыковеда после его смерти хранятся у его родственников, часть из них "осела" в издательствах — таковы, например, монографии о Евгении Вербецком и *Лучафэра таинственный полет*. Есть информация и об утерянных работах. Заявки музыковеда в издательства, список неизданных работ можно найти в последнем подразделе третьей части Персонографии под названием *Работы, подготовленные автором к печати*.

В подразделе *Составитель, редактор* перечислены нотные сборники, антологии произведений современных молдавских композиторов, составленные и отредактированные С. Пожаром.

Подраздел *Статьи, интервью, рецензии* систематизирован следующим образом: сначала описываются статьи, написанные для энциклопедических и справочных изданий; затем следуют музыковедческие статьи, вошедшие в отдельные книги и сборники. Следующая, самая объемная часть работы, указывает на информационные заметки, музыкально-критические, познавательные, аналитические, проблемные статьи, а также интервью, беседы, рецензии на концерты, творческие портреты музыкантов и композиторов, напечатанные в периодических изданиях. Расположение библиографических записей в ней следует прямой хронологии появления источников в печати, а внутри — в алфавитном порядке названий статей.

Подраздел *Социальная публицистика* включает реплики из рубрики *Граждане, послушайте меня!*, опубликованные в газете *Кишиневские новости* и отражающие гражданскую позицию музыковеда, а также другие материалы подобного рода.

Подраздел *Байки, анекдоты* охватывает напечатанные в книге *Ловись, рыбка* и в периодических изданиях материалы юмористического характера, в том числе не обязательно относящиеся к музыкальной тематике.

Второй раздел отведен композиторским сочинениям. Надо отметить, что хотя сам Сергей Пожар не считал себя композитором, но множество написанных им романсов и песен на стихи русских поэтов Молдавии, вошедших в книгу *Кому мне счастья одолжить* или составивших сборник песен для детей *Какого цвета детство?*, а также нескольких подготовленных к изданию, но не изданных С. Пожаром его сочинений, позволяют выделить их в раздел с таким заголовком.

Третий раздел — литература о его жизни и творчестве С. Пожара — также систематизирован в соответствии с хронологией и алфавитным перечнем авторов статей. Подразделом в нем выделена тема *Лектор, организатор концертов, вечеров*, поскольку значительную часть своего времени он уделял подобного рода деятельности. Подраздел *Очарованный жизнью* представляет собой выдержки из писем, а также дружеские стихотворные посвящения, которые вносят дополнительные штрихи в творческий портрет музыковеда.

Четвертый раздел работы составляют вспомогательные указатели: именной, предметно-тематический, географический, а также списки названий периодических изданий, псевдонимов. Все эти указатели помогают облегчить розыск необходимых статей среди широкого круга исследуемых музыковедом тем, предметов, затрагиваемых им вопросов, личных имен и географических названий.

Источниками для Персонографии послужили следующие материалы: библиографический список работ, выполненный самим музыковедом; ретроспективные и текущие республиканские библиографические пособия за 1980–2012 годы, интернет-ресурсы, а также небольшая часть эпистолярного наследия, переданная библиотеке его родными.

Библиографические описания соответствуют ГОСТ-у 7.1-2003 *Библиографическое описание документа*. Сокращения оформлены согласно ГОСТ-у 7.12-93 *Библиографическая запись. Сокращение слов на русском языке. Общие требования и правила*.

Сокращения на румынском языке оформлены по образцам GOST 7.11-2004 (ISO 832:1994), введенных с 09.01.2005 (*Lista abrevierilor de cuvinte și îmbinărilor în limbile europene*).

В процессе составления библиографии были изучены фонды нотно-музыкального отдела Национальной библиотеки РМ, Библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Научной библиотеки Академии наук Молдовы им. Андрея Лупана.

Издание адресовано искусствоведам, музыковедам, культурологам, музыкантам-исполнителям, студентам музыкальных учебных заведений, библиотекарям и библиографам, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей мировой музыкальной культуры и историей музыкальной Молдовы.

Библиографические ссылки

1. *Serghei Pojar: cronicarul vieții muzicale a Moldovei: personografie*. Alcăt. ȘCELICOVA M., BALABAN L. Chișinău: [s. n.], 2015. ISBN 978-9975-420-96-8.
2. БАЛАБАН, Лариса. Персонография Летописец музыкальной жизни Молдовы. К 50-летию Сергея Геннадьевича Пожара. В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*: conf. șt. intern., Chișinău, 27 sep. 2016. Chișinău: Valinex, 2016, pp. 66–67. ISBN 978-9975-4461-2-9.
3. ШИШКАН, К. Сергей Пожар. В: *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях*: библиографический словарь-справочник в 2 т. Кишинэу: [s. n.], 2009, т. 1, с. 426–429. ISBN 978-9975-78-713-0.
4. МИРОНЕНКО, Е. Летописец музыкальной жизни Молдовы — Сергей Пожар. В: *Serghei Pojar: cronicarul vieții muzicale a Moldovei*. Chișinău: [s. n.], 2015, с.11–12. ISBN 978-9975-420-96-8.
5. ВЛАДИМИРОВ, Г. Почти Пожарский. В: *Русское Слово*. 2003, № 9 (май), с. 6.

Departamentul Activității Editoriale,
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți
Firma poligrafică
„VALINEX” SRL,
Chișinău, str. Florilor,
30/1A, 26B, tel. (022) 43-03-91

e-mail: info@valinex.md

<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 29.12.2016
Coli editoriale 12,89. Coli de tipar conv. 18,14.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times” .
Hîrtie offset. Tirajul 200.