

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

**VALORIFICAREA ȘI CONSERVAREA
PRIN DIGITIZARE A COLECȚIILOR DE MUZICĂ
ACADEMICĂ ȘI TRADIȚIONALĂ
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Chișinău, 2023

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Coordonatori științifici și redactori:

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

Diana BUNEA, conf. univ., dr.

Redactor literar:

Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență computerizată:

Larisa BALABAN, conf. univ., dr.

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

Articolele științifice au fost recenzate. Culegerea a fost recomandată spre publicare de către Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (proces-verbal Nr.5 din 21 aprilie 2023)

Culegere de articole științifice

Conferința a avut loc în cadrul proiectului științific cu cifrul: 21.70105.30ȘD

*Valorificarea și conservarea prin digitizare
a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova / Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice ; redactor responsabil: Larisa Balaban ; coordonatori științifici: Irina Ciobanu-Suhomlin, Diana Bunea. – Chișinău : S. n., 2023 (Valinex). – 160 p. : fig., fot., n. muz.

Texte : lb. rom., rusă. – Cuprins paral.: lb. rom.-engl., rom.-engl.-rusă. – Rez.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – 100 ex.

ISMN 979-0-3481-0094-4.

ISBN 978-9975-68-486-6.

78:004.9(082)=135.1=161.1

© **Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**

str. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2009

www.amtap.md

CUPRINS

BALABAN LARISA

BUNEA DIANA

PROIECTUL ȘTIINȚIFIC <i>VALORIFICAREA ȘI CONSERVAREA PRIN DIGITIZARE A COLECȚIILOR DE MUZICĂ ACADEMICĂ ȘI TRADIȚIONALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA (2021–2023)</i>	7
SCIENTIFIC PROJECT <i>VALORISATION AND CONSERVATION BY DIGITIZATION OF THE COLECTIONS OF ACADEMIC AND TRADITIONAL MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA (2021–2023)</i>	7

BADRAJAN SVETLANA

BUNEA DIANA

SALVGARDAREA ȘI CERCETAREA PATRIMONIULUI MUZICAL INTANGIBIL ÎN CONTEXTUL TEHNOLOGIILOR DIGITALE CONTEMPORANE.....	16
SAFEGUARDING AND RESEARCHING THE INTANGIBLE MUSICAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DIGITAL TECHNOLOGIES	16

CABACOV DMITRII

TEZELE DE DOCTORAT ÎN DOMENIUL ARTEI PIANISTICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI.....	23
ДИССЕРТАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА	23
DOCTORAL THESES IN THE FIELD OF PIANO ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA FROM THE SECOND HALF OF THE 20th – THE BEGINNING OF THE 21st CENTURIES.....	23

CABACOV DMITRII

PUBLICAȚII ȘTIINȚIFICE CONTEMPORANE ALE MUZICIENILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA DESPRE ARTA PIANISTICĂ AUTOHTONĂ	32
СОВРЕМЕННЫЕ НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ МУЗЫКАНТОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ	32
MODERN SCIENTIFIC PUBLICATIONS OF MUSICIANS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA ABOUT THE LOCAL PIANO ART	32

CAZACU OLEG

UNELE ASPECTE ALE ORCHESTRAȚIEI ÎN MUZICA PENTRU FANFARĂ	37
SOME ASPECTS OF ORCHESTRATION IN THE MUSIC FOR THE BAND	37

СЮБАНУ-СУХОМЛИН ИРИНА

LUCRĂRI PENTRU INSTRUMENTE SOLISTICE DIN PERSPECTIVA SEC. XXI: OPUSURILE NOI SEMNATE DE COMPOZITORUL GH. СЮБАНУ	42
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕРСПЕКТИВЕ 21 ВЕКА: НОВЫЕ ОПУСЫ Г. СЮБАНУ	42
WORKS FOR SOLO INSTRUMENTS FROM THE PERSPECTIVE OF THE 21 ST CENTURY: THE NEW OPUSES BY THE COMPOSER GH. СЮБАНУ	42

СНІСІУС НАТАЛІА

REPERE BIBLIOGRAFICE ÎN CERCETAREA MUZICII INSTRUMENTALE DE CAMERĂ A COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA	54
BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES IN THE RESEARCH OF GHEORGHE NEAGA'S INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC.....	54

COROIU PETRUȚA MARIA

AUREL STROE — PERSONALITATE MARCANTĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI MODERNE.....	61
AUREL STROE — OUTSTANDING PERSONALITY OF MODERN ROMANIAN MUSIC.....	61

DRUȚĂ ANDREI

BUNEA DIANA

REPERTORIUL PENTRU NAI ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII ARTEI DE INTERPRETARE ÎN CONTEMPORANEITATE.....	66
THE REPERTOIRE FOR PAN-FLUTE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF PERFORMING ART IN CONTEMPORANEITY.....	66

ПІЛІПЕЇСІ СЕРГЕІ

MARIA SEBOTARI ÎN OPERETA CLASICĂ VIENEZĂ.....	75
МАРИЯ ЧЕБОТАРИ В ВЕНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕТТЕ	75
MARIA SEBOTARI IN THE VIENNA CLASSICAL OPERETTA	75

PLEȘCAN IRINA

TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ÎN <i>TRIOULUI PENTRU CLARINET, CORN FRANCEZ ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA</i>	84
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ <i>ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА НЕГРУЦЫ</i>	84
COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF <i>THE TRIO FOR CLARINET, FRENCH HORN AND PIANO BY OLEG NEGRUTA</i>	84

PUTINA ANASTASIA

TABLOU SIMFONIC <i>PĂȘĂRI ȘI APĂ</i> DE GH. CHOBANU: TENDINȚE PROGRAMATICE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ.....	89
СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ <i>ПТИЦЫ И ВОДА</i> Г. ЧОБАНУ: ПРОГРАММНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ.....	89
SYMPHONIC TABLEAU <i>BIRDS AND WATER</i> BY GH. CIOBANU: PROGRAMMING TRENDS IN CONTEMPORARY MUSIC.....	89

SEDÎH INESSA

CU PRIVIRE LA PROBLEMA TRATĂRII GENURILOR MUZICALE ÎN LUCRĂRILE INSTRUMENTALE DE B. DUBOSARȘCHI.....	96
К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Б. ДУБОССАРСКОГО.....	96
THE PROBLEM OF MUSICAL GENRES INTERPRETATION IN B. DUBOSARȘCHI'S INSTRUMENTAL WORKS.....	96

SIMION AURELIA

PROMOVAREA CREAȚIILOR COMPOZITORILOR BASARABENI ÎN CADRUL FESTIVALULUI MUZICII ROMÂNEȘTI.....	102
PROMOTING THE CREATIONS OF BASSARABIEN COMPOSERS WITHIN THE ROMANIAN MUSIC FESTIVAL.....	102

SOCICAN IGOR

ROLUL CONTRABASULUI ÎN <i>ERA SWINGULUI</i> DIN PERIOADA JAZZULUI CLASIC.....	107
THE ROLE OF THE DOU-BLE BASS DURING <i>THE SWING ERA</i> OF THE CLASSICAL JAZZ PERIOD.....	107

STAN ALINA-LUCIA

ȚINUTUL PĂDURENILOR, HUNEDOARA, O ZONĂ PILON PENTRU CERCETĂRILE ETNOMUZICOLOGICE.....	116
THE LAND OF THE FORESTERS, HUNEDOARA, A PILLAR AREA FOR ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH.....	116

ȘTIUCA PETRU

<i>KONZERTSTÜCK op.79 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ</i> DE C.M. WEBER ÎN TRANȘCRIȚIE PENTRU ACORDEON: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE.....	124
<i>KONZERTSTÜCK op.79 FOR PIANO AND ORCHESTRA</i> BY C.M. WEBER IN TRANȘCRIPȚION FOR ACCORDION: PERFORMING PECULIARITIES.....	124

TĂLĂMBUȚĂ RADU

BUNEA DIANA

ASPECTE DE INTERPRETARE A TEMATISMULUI DE INȘPIRAȚIE FOLCLORICĂ ÎN <i>CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ</i> DE VALERII POLEACOV.....	129
ASPECTS OF INTERPRETING THE THEMES OF FOLKLORE INȘPIRATION IN THE <i>CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA</i> BY VALERII POLEACOV.....	129

TCACENCO VICTORIA

DESPRE PROBLEMELE STUDIERII NOILOR FORME ONTOLOGICE ALE CULTURII MUZICALE NON-ACADEMICE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XXI-LEA	136
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ НОВЫХ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ФОРМ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА.....	136
THE PROBLEM OF STUDYING THE NEW ONTOLOGICAL FORMS OF NON-ACADEMIC MUSICAL CULTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA DURING THE FIRST DECADES OF THE 21 ST CENTURY	136

TROCINEL DANIELA

PROMOVAREA CREAȚIEI MUZICALE A COMPOZITORULUI A. MULEAR ÎN CADRUL UNOR MANIFESTĂRI CULTURALE ȘI PROFESIONISTE	142
PROMOTING THE MUSICAL CREATION OF THE COMPOSER A. MULEAR THROUGH CULTURAL AND PROFESSIONAL EVENTS.....	142

UNGUR MARIAN

<i>NEW CLASSICAL</i> — UN TREND AL INDUSTRIEI MUZICAL-CULTURALE	148
<i>NEW CLASSICAL</i> — A TREND OF THE MUSICAL-CULTURAL INDUSTRY	148

VITIUC ALEXANDR

VIOLONUL DE BAS (VIOLA DA GAMBA) — PREDECESOR AL CONTRABASULUI.....	154
КОНТРАБАСОВАЯ ВИОЛА (ВИОЛА ДА ГАМБА) — ПРЕДШЕСТВЕННИЦА КОНТРАБАСА. 154	
THE DOUBLE BASS VIOLA (VIOLA DA GAMBA) AS A PREDECESSOR OF THE MODERN DOUBLE BASS: SOME ASPECTS	154

CZU 78(478):781.97

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.01>

BALABAN LARISA¹

doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ORCID ID 0000-0002-4820-6492

BUNEA DIANA²

doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ORCID ID 0000-0002-4488-0834

**PROIECTUL ȘTIINȚIFIC *VALORIFICAREA ȘI CONSERVAREA PRIN DIGITIZARE
A COLECȚIILOR DE MUZICĂ ACADEMICĂ ȘI TRADIȚIONALĂ
DIN REPUBLICA MOLDOVA (2021–2023)***

**SCIENTIFIC PROJECT *VALORISATION AND CONSERVATION BY DIGITIZATION
OF THE COLLECTIONS OF ACADEMIC AND TRADITIONAL MUSIC FROM
THE REPUBLIC OF MOLDOVA (2021–2023)***

Proiectul de cercetare *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* s-a desfășurat în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice între anii 2021–2023 și reprezintă o contribuție importantă în dezvoltarea activităților de salvagardare a patrimoniului național imaterial, adusă de o echipă de cercetători, specialiști în domeniu. Articolul conține o largă trecere în revistă a activităților desfășurate și a realizărilor științifice obținute în cadrul proiectului.

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

The institutional research project *Valorisation and conservation by digitization of the collections of academic and traditional music from the Republic of Moldova* was developed between 2021–2023 at the Academy of Music, Theater and Fine Arts and represents an important contribution to the development of various activities of safeguarding the national immaterial patrimony, realized by a team of scholars and researchers in this field. The article presents a wide review of the activities carried out and the scientific results obtained within the project.

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

¹ larisabalaban@mail.ru

² dianabunea@gmail.com

Proiectul *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* reprezintă o premieră în cercetarea fundamentală și aplicativă în Republica Moldova și presupune o sinteză a investigațiilor în domeniile muzicii academice și tradiționale, asigurând accesul la informații și acumularea cunoștințelor noi despre cultura și muzica națională și patrimoniul muzical folcloric, contribuind la evaluarea situației actuale reale în domeniul muzical-artistic din Republica Moldova.

Considerații prealabile. Activitatea în proiectele anterioare a confirmat necesitatea digitalizării masive ce ar oferi posibilitatea utilizării mijloacelor multimedia, ce asigură cu diverse tipuri de informații (textuale, audio, video ș.a.) cercetările științifice, procesul de studii și activitățile artistice.

Pentru prima dată în Republica Moldova a fost asigurat accesul la cunoștințele și sursele informaționale de referință, la colecții electronice patrimoniale de unicat, de valoare istorică, prin organizarea, păstrarea, copierea și prelucrarea documentelor, în primul rând a celor ce necesită o prezervare și salvagardare urgentă; a cercetării și utilizării acestora în scopuri științifice, didactice și în practica de concert.

1. Rezultatele generale ale activităților desfășurate în cadrul proiectului

1.1. Elaborarea metodologiilor de cercetare

La prima etapă de realizare a proiectului, urmărind obiectivele de elaborarea instrumentelor de lucru:

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

Unele dintre rezultatele obținute în cadrul proiectului se referă la elaborarea concepției intelectuale de digitizare, modelelor de metadatură, fișiere și de structurare a datelor, a metodologiilor de prelucrare a informației despre opusurile muzicale scrise și sursele muzicale audio, — realizări ce se bazează pe abordarea proceselor ce țin de știința deschisă și partajarea deschisă a rezultatelor, utilizarea metodelor de diseminare a cunoștințelor bazate pe tehnologii digitale în rețea:

- au fost elaborate metodele de catalogare digitală, metodele privind structurarea informațiilor, metodele de elaborare și funcționare a bazelor de date;
- a fost elaborat sistemul de metadatură;
- a fost creată metodologia de digitizare a materialelor muzicale de muzică academică și tradițională;
- a fost elaborată structura site-ului (<https://www.patrimoniumuzicalmd.com>).

1.2. Digitizarea, metadatarea surselor sonore și a lucrărilor academice la standarde internaționale

Creația componistică. Pe parcursul anilor 2021–2023, au fost digitizate la standarde internaționale circa 50 de lucrări academice; au fost completate conținuturile fișierelor de metadate (circa 50 de lucrări academice).

Au fost digitizate și metadate creații ce aparțin genurilor muzicii simfonice, semnate de compozitorii din Republica Moldova. Domeniul muzicii simfonice în Republica Moldova conține un mare număr de lucrări de diferite varietăți genuistice, printre care se numără simfonia, uvertura, fantezia, rapsodia, poemul, suita ș.a. Aceste creații se păstrează în arhivele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, ale fondului muzical al Comisiei de achiziționare a Ministerului Culturii și în Arhiva Națională a Republicii Moldova.

În arhivele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, ale fondului muzical al Comisiei de achiziționare a Ministerului Culturii se păstrează lucrări scrise pentru orchestră: Simfonii de Serafim Buzilă (*Simfonia în Do major*); Solomon Lobel (*Simfoniile Nr.1, Nr.2, Nr.3, Nr.4, Nr.5, Nr.6, Nr.7*); Vitalii Lorinov (Fuxman) (*Simfonia Nr.1*); Semion Lîsoi; Gheorghe Neaga (*Simfoniile Nr.1, Nr.3*); Valerii Poleacov (*Simfonia Nr.6*); Pavel Rivilis (*Simfonia Nr.1 și Nr.2, A-dur, „A copiilor”*); Anfisa Fiodorova (*Simfonia Nr.1*); Dmitri Kițenco (*Simfonia in D pentru orchestră simfonică mare și Third Symphony*); Eduard Lazarev (*Simfonia în 3 părți pentru orchestră simfonică mare și Simfonia mică pentru orchestră simfonică*).

Genul de poem simfonic este prezent în creația lui Anatolie Chiriac (*Poem simfonic*); Eduard Lazarev (*Poemul pentru orchestră simfonică și Poemul simfonic*); Alexandru (Șico) Mular (Poemele simfonice *Ecoul codrilor și Tatarbunar*); Gheorghe Mustea (*Poem simfonic Evocare*); Alexandru Sochireanschi (*Poem simfonic*).

S-au păstrat în arhiva Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova și cea a fondului muzical al Comisiei de achiziționare a Ministerului Culturii mai multe partituri de Suite de Max (Mordehai) Fișman (*Suita pentru orchestra simfonică mare*); Eduard Lazarev (*Patru suite pentru orchestră simfonică*); Serafin Buzilă (*Suita Nr.1 pentru orchestră simfonică (microportrete) și Suita Nr.2 pentru orchestră simfonică (microportrete)*); Teodor Zgureanu (*Suita Nr.2 pentru orchestra simfonică*) ș.a.

Printre uverturi se află creații de Vitalie Verhola (*Uvertura pentru orchestră simfonică, partitura*)³; Constantin Garbari (*Uvertura de sărbătoare pentru orchestra simfonică, partitura*) ș.a.

Pentru orchestra simfonică au scris Eduard Lazarev (*10 piese și 6 intermezzo*) și Vladimir Ciolac (*Memoria*) ș.a.

Folclor muzical. Au fost prelucrate fișiere muzicale audio din Arhiva de Folclor a AMTAP — cea mai mare arhivă de folclor din republică. În special, s-a lucrat la reformatarea și ajustarea sub diferite aspecte tehnice a materialelor. Au fost separate, din cadrul unor blocuri digitale audio mari, 750 de fișiere muzicale audio, care au fost adnotate și introduse în **Registrul digital al Arhivei de folclor a AMTAP**, înregistrate în anul 1972 și 1973.

În cel de-al **IV-lea Volum al Registrului digital al Arhivei de folclor a AMTAP**, publicat în cadrul proiectului, din cele 750 de fișiere, au fost incluse doar materiale colectate în anul 1972, în expedițiile efectuate în localități din Republica Moldova și Ucraina: Balan,

³ Se păstrează în Agenția Națională a Arhivelor.

Râșcani (29 de creații); Mileștii-Mici și Sireț, Strășeni (21, și, respectiv, 40 de creații); Bulăiești, Orhei (2); Sângerei (oraș, 4 creații), Slobozia-Chișcăreni și Țambula, Sângerei (4, și, respectiv, 2 creații); Chișinău (5 creații); Grozești, Nisporeni (12); Grăsenii-Noi, Grăsenii-Vechi, Ungheni (16 și, respectiv, 16 creații); Bravicea, Călărași (40 de creații); Ghirișeni, Telenești (5). Cea mai mare parte a materialului metadatat a fost înregistrat în satul Costești, raionul Ialoveni — 336 de creații. De asemenea, au fost incluse și materialele colectate de la românii din Ucraina — orașul Sărata, regiunea Odesa și satele Faraonani (ucr. Faraonovka) și Satul Nou, ambele situate în raionul Sărata, regiunea Odesa. Expedițiile au avut loc sub egida actualei AMTAP, fiind conduse de personalități ce au activat la Arhiva de folclor — Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Andrei Tamazlîcaru, Iaroslav Mironenco, Constantin Rusnac, Adela Cojocari ș.a., alături de studenții de la specialitățile muzicologie și compoziție [1]. De menționat, că și acest volum, ca și celelalte cinci [2; 3; 4; 5; 6], conține un spectru larg de genuri și specii ale folclorului românesc — de la cele calendaristice de iarnă și primăvară-vară, la cele familiale nupțiale, funebre, din folclorul copiilor și pentru copii, folclorul păstoresc, la specii lirice precum doina, cântecul propriu-zis și romanța populară, cântecul epic tradițional. Totodată, un loc impunător îl ocupă și diverse specii ale muzicii instrumentale de dans. Metadatele corespunzătoare fiecărui fișier conțin informații cuprinzătoare, inclusiv date ale examinării științifice preliminare — aprecierea tipului versului și a sistemului ritmic, forma de interpretare, sistematizarea după tematica literară și de gen, etc. Publicarea celui de-al VI-lea Volum al Registrului constituie un următor pas în elaborarea întregului set al Registrelelor digitale ale Arhivei de Folclor AMTAP.

1.3. Conferințe și ediții științifice; colaborări editoriale internaționale. Pe parcursul celor 2 ani de desfășurare a proiectului au fost organizate și s-au desfășurat Conferința Științifică Internațională *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (22 februarie 2022), 2 ediții ale Mesei rotunde științifice *Probleme actuale ale salvagădării Patrimoniului muzical al Republicii Moldova* (27 octombrie 2021 și 29 decembrie 2022), 2 ediții ale Conferinței naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare* (10 decembrie 2021 și 9 decembrie 2022), cu scopul dezbaterii publice a problemelor științifice în domeniu și a metodelor de implementare a creației componistice din Republica Moldova în practica concertistică și în procesul didactic. A fost editat volumul cu tezele comunicărilor prezentate la Conferința Internațională *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* [7] și 2 volume ale Conferinței naționale *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*. Au fost editate 3 volume de articole științifice (*Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*, *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*).

Cercetările întreprinse pe parcursul anilor 2021–2023 au fost valorificate în 5 culegeri de materiale științifice și 67 publicații semnate de participanții la proiect. Membrii proiectului au publicat 3 cataloage, 1 monografie, 4 lucrări didactice, 2 suporturi de curs [8; 9], și 32 de articole științifice ce țin de rezultatele obținute în cadrul proiectului. Dintre acestea, 24 de articole au fost publicate în reviste științifice, 8 — în culegeri de articole; de asemenea, au fost publicate 25 de rapoarte/teze ale comunicărilor la conferințe internaționale și la conferințe naționale.

Membrii echipei proiectului au participat în colegiile de redacție ale revistelor științifice în domeniu editate în România și Republica Moldova.

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

- au participat la conferințe științifice: 68 comunicări la conferințe științifice (36 — cu statut național; 32 — conferințe internaționale);
- au efectuat cercetări științifice în calitate de conducători științifici ai tezelor de doctorat științific și profesional (realizate de Vasile Drăgoi, Vitalie Grib, Andrei Druță, Petru Știuca, Igor Dermejni, Ion Malcoci, Oleg Cazacu, Sergiu Mârzac, Daniela Trocinel, Ioan Negură, Radu Tălămbuță, Diana Văluță-Cioinac, Valeriu Cașcaval, Marian Ungur, Anastasia Alexandreanu, Elena Mardari, Igor Socican, Dumitru Hanganu, ș.a.), cu tematică relevantă proiectului;
- au efectuat cercetări științifice în calitate de conducători științifici ai tezelor de master, licență, tezelor de curs cu teme legate de cercetările efectuate în cadrul proiectului;
- au susținut tezele de doctor cu tematică relevantă proiectului (sub îndrumarea conducătorilor științifici, membri ai echipei proiectului — Diana Bunea, dr., conf. univ., Svetlana Badrajan, dr., prof. univ.) — 24 noiembrie 2022 — Vasile Drăgoi; 1 iulie 2022 — Vitalie Grib; 27 aprilie 2023 — membrul proiectului Andrei Druță; teza de doctor, elaborată de către Petru Știuca în baza materialelor proiectului a trecut procedura de admitere la susținere (data presusținerii: 24 februarie 2023), conducător științific membru ai echipei proiectului — Diana Bunea, dr., conf. univ.;
- au participat la diferite manifestări de promovare a creațiilor compozitorilor din Republica Moldova și a folclorului muzical;
- au pregătit studenți și elevi pentru participare la concursuri, festivaluri de promovare a creațiilor compozitorilor din Republica Moldova și a folclorului muzical;
- au participat la concursuri (Concursul de Compoziție și Muzicologie al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, ediția XXVII), festivaluri cu tematică relevantă proiectului, în calitate de membru al juriului (L. Balaban, S. Badrajan, ș.a.);
- au participat în emisiuni cu teme relevante proiectului (S. Badrajan);
- au participat la master-class-uri (A. Druță, D. Bunea ș.a.);
- au participat în Concursul Național de Compoziție și Muzicologie, compartimentul Muzicologie (I. Ciobanu-Suhomlin, D. Bunea, S. Badrajan, N. Chiciuc) cu materialele științifice elaborate și editate în cadrul proiectului și au primit cinci premii: *Premiul special pentru valorificarea, propagarea și documentarea patrimoniului muzical* — 3 premii, *Constantin Brăiloiu* — 1 premiu;
- au organizat în cadrul proiectului Conferința Științifică Internațională *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (22 februarie 2022) și 2 ediții ale Mesei rotunde științifice *Probleme actuale ale salvagărdării patrimoniului muzical al Republicii Moldova* (27 octombrie 2021 și 29 decembrie 2021) cu prezentarea a 141 de comunicări ale participanților din Republica Moldova, Austria, Canada, China, Grecia, Germania, Federația Rusă, Israel, Marea Britanie, Norvegia, România, Statele Unite ale Americii,

- Turcia, Ucraina, Ungaria. Dintre acestea, mai mult de 35% au fost prezentate de participanți străini;
- au organizat în cadrul AMTAP următoarele manifestări, evenimente științifice:
 - a) Badrajan Svetlana și Diana Bunea au organizat (în calitate de președinte și membru Comitetului științifico-organizatoric al manifestării științifice) 2 ediții ale Conferinței naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare* (10 decembrie 2021 și 9 decembrie 2022);
 - b) Chiciuc Natalia — președinte Comitetului științifico-organizatoric al manifestării științifice *Centenar Gheorghe Neaga* (a organizat și a prezentat evenimentul, 25 martie 2022);
 - c) Balaban Larisa — membru Comitetului științifico-organizatoric al manifestării științifice Conferință Științifică Internațională *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (7 aprilie 2023);
 - au lansat cărțile în cadrul conferințelor și evenimentelor organizate (22.02.2022 — lansarea monografiei *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga: între tradiție și inovație*; 25.03.2022 — lansarea monografiei *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga: între tradiție și inovație* [10]; 07.04.2023 — lansarea catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă: catalog: materialele proiectului științific Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice* [11]; 07.04.2023 — lansarea catalogului *Manuscrise muzicale ale creațiilor simfonice în fonduri arhivistice din Republica Moldova*; 07.04.2023 — lansarea *Registrului digital al Arhivei de folclor a AMTAP din Chișinău. Volumul VI. Anul 1972*);
 - au introdus în circuitul științific colecții importante de documente muzicale (manuscrise) din repertoriul muzical național;
 - au contribuit la formarea repertoriilor vocale și instrumentale ale interpreților.

3. Colaborări științifice internaționale/naționale. Pe parcursul anilor 2021–2023 membrii echipei proiectului au reușit să stabilească relații de colaborare cu mai multe structuri și instituții din țară și de peste hotare — instituții de învățământ, entități academice, organizații concertistice, arhive, biblioteci din țară și de peste hotare, în baza cărora s-au întrunit foruri științifice naționale și internaționale. Printre acestea putem numi instituții din:

Republica Moldova: Instituția Publică Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău; Centrul național de conservare și promovare a patrimoniului cultural imaterial (CNCPPCI); Institutul de Filologie Română *Bogdan Petriceicu-Hașdeu*, Chișinău, Republica Moldova; Institutul Cultural Român *Mihai Eminescu*, Chișinău; Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți; Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă* din Chișinău; Universitatea *T.G. Șevcenko* din Tiraspol; Universitatea de Stat *G. Țamblac* din Taraclia; Institutul de Arte *A. Rubinștein* din Tiraspol; Colegiul de Muzică *Șt. Neaga*, Chișinău; Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți; Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, Chișinău; Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, Chișinău; Sala cu Orgă din Chișinău; Arhiva Națională, Chișinău; muzee din Chișinău; Uniunea Muzicienilor din Moldova, Chișinău; Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Moldova, Chișinău; Compania Teleradio-Moldova (TRM), Radio *Moldova Muzical* și Radio *Moldova* ș.a.;

România: Universitatea Națională de Muzică, București; Universitatea Națională de Arte *George Enescu* (UNAGE) din Iași; Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca; Universitatea *Transilvania*, Facultatea de Muzică, Brașov; Universitatea de Vest, Timișoara; Universitatea *Spiru Haret*, București; Universitatea *Valahia* din Târgoviște; Universitatea *Ovidius*, Constanța; Universitatea din Pitești, Facultatea de Teologie, Litere, Istorie și Arte, București; Colegiul Național de Artă *O. Băncilă*, Iași; Opera Națională din Timișoara; Centrul cultural *Bucovina*, Centrul pentru Conservarea și promovarea Culturii Tradiționale *Suceava*; Centrul Cultural *Casa Artelor*, București; Muzeul Național *George Enescu*, București; Liceul de Arte *George Georgescu*, Tulcea; Liceul de Arte *Constantin Brâiloiu*, Târgu-Jiu, județul Gorj; Școala gimnazială *Vaskertes Gheorgheni*, județul Harghita; Școala Grecească *Athena*, București; Centrul Educațional *Pepiniera de Talente*, București; Corul de Copii și Tineret *Symbol-Jean Lupu*, București; Corala *Nicolae Lungu* a Patriarhiei Romane, București;

Ucraina, Federația Rusă, Belarus, Armenia, Azerbaijan: Academia Națională de Muzică *P. Ceaikovski*, Kiev, Ucraina; Academia Națională de Muzică *A. Nejdanova*, Odesa, Ucraina; Academia Națională de Arte, Lvov, Ucraina; Școala de Arte, Reni, Odesa, Ucraina; Conservatorul de Stat din Moscova *P.I. Ceaikovski*, Moscova, Federația Rusă; Conservatorul de Stat *N. Rimski-Korsakov* din Sankt-Petersburg, Federația Rusă; Universitatea de Stat de Cultură și Artă, Kemerovo, Federația Rusă; Academia de Arte Corale *V. Popov*, Moscova, Federația Rusă; Conservatorul de Stat din Erevan, Armenia; Academia Națională de Arte din Belarus, Minsk, Belarus; Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan;

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

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

4. Beneficiarii rezultatelor științifice obținute în cadrul proiectului sunt:

- mediul universitar și academic, studenții AMTAP sau de la alte instituții din domeniu, care au obținut acces la surse și documente pentru cercetări ulterioare;

- interpreții de muzică academică, care și-au lărgit repertoriile concertistice;
- interpreții de folclor, profesioniști sau neprofesioniști, toți cei ce doresc să valorifice pe plan interpretativ folclorul autentic;
- utilizatorii media, cărora li s-a facilitat accesul la valorile patrimoniului muzical național imaterial;
- publicul meloman din țară și de peste hotare.

5. Impactul rezultatelor științifice obținute în cadrul proiectului. Impactul pe care îl au rezultatele obținute în cadrul proiectului este de o importanță majoră pentru cultura națională și contribuie la dezvoltarea domeniului de documentare și cercetare a patrimoniului muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică). Înrâuririle rezultatelor științifice obținute în cadrul proiectului vor fi resimțite de grupuri societale largi (medii savante, artistice, didactice, manageriale, editoriale, de publicul larg etc.) implicate și interesate în dezvoltarea domeniului cultural-artistic din Republica Moldova și vizează creșterea interesului societății pentru valorile patrimoniului muzical național, conștientizarea importanței salvagădării acestuia; impulsionearea, susținerea, dezvoltarea activităților științifico-didactice, concertistice, manageriale, editoriale etc. din domeniul cultural-artistic din Republica Moldova, prin acces la sursele digitale și promovarea practicii de digitizare ca unele repere științifico-metodice și de coordonare a vieții muzicale din Republica Moldova; integrarea patrimoniului muzical al Republicii Moldova în mediile/circuitul informațional științific și cultural internațional modern; dezvoltarea unor strategii și politici culturale bazate pe suporturi informaționale științifico-teoretice și practice ce corespund standardelor internaționale în domeniu.

Prin integrarea informațiilor pe site-ul proiectului, a crescut volumul de cunoștințe despre colecțiile muzicale publice și private; au fost introduse în circuitul științific-cultural național și universal documente muzicale de patrimoniu, fapt ce va contribui la procesul de afirmare a identității culturale naționale pe plan universal.

Concluzii. În cadrul proiectului s-a activizat concentrarea materialelor manuscrise ale moștenirii muzicale academice și tradiționale din Republica Moldova (inclusiv și în fonduri digitizate, organizate în conformitate cu criteriile și standardele internaționale); imprimărilor audio/video (inclusiv și creațiile autorilor contemporani din Republica Moldova), datelor despre compozitori și creațiile lor, despre creațiile compozitorilor și interpreții acestora ș.a. Participanții la proiectul științific desfășurat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) au depus eforturi considerabile pentru păstrarea documentelor și colecțiilor, pentru introducerea în circuitul științific și popularizarea obiectelor din patrimoniul muzical, îndeplinind totodată funcțiile unui Centru științific de informare în domeniul culturii și arte muzicale/Centru de documentare și cercetare a artei muzicale (inclusiv a artei contemporane) din Republica Moldova.

Specialiștii în domeniu sunt implicați activ în soluționarea problemelor salvagădării valorilor cultural-artistice naționale. Însă, având în vedere volumul impunător al colecțiilor muzicale de partituri manuscrise din diferite fonduri și de fonograme din Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, precum și depozitarea dispersată a acestora, procesul de prelucrare digitală a materialelor muzicale se află abia la început. Totodată, numeroasele surse originale (manuscrise, înregistrări și alte materiale multimedia etc.) ce se

conțin în arhivele muzicale din Republica Moldova rămân a fi în mare parte necunoscute mediilor științifice, artistice și publicului larg.

Referințe bibliografice

1. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul VI, anii 1970–1971*. Chișinău: Valinex, 2022. ISBN 978-9975-68-472-9.
2. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul I, anii 1964–1968*. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-351-7.
3. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul II, anul 1969*. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-351-7.
4. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul III, anii 1969–1970*. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-356-2.
5. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul IV, anii 1969–1970*. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-364-7.
6. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Volumul V, anii 1970–1971*. Chișinău: Valinex, 2019. ISBN 978-9975-68-351-7.
7. *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova, conferință științifică internațională (2022; Chișinău): Conferință științifică internațională, Chișinău, 22 februarie 2022: Tezele comunicărilor*. Redactor responsabil: Balaban Larisa; redactori științifici: Ciobanu-Suhomlin Irina, Bunea Diana. Chișinău: AMTAP (Valinex), 2022. ISBN 978-9975-68-465-1.
8. BUNEA, D. *Realizarea scenariului după un obicei popular*. Note de curs la disciplina Ritualuri populare, ciclul I (recomandat spre publicare de Consiliul științific al AMTAP, licență, proces-verbal Nr.2 din 16.02.2021). Chișinău: AMTAP.
9. BUNEA, D., BADRAJAN, S. *Obiceiuri calendaristice de iarnă*. Note de curs la disciplina Ritualuri populare, ciclul I (recomandat spre publicare de Consiliul științific al AMTAP, proces-verbal Nr.2 din 16.02.2021). Chișinău: AMTAP.
10. CHICIUC, N. *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga: între tradiție și inovație*. Timișoara: Eurostampa, 2022. ISBN 978-606-32-1140-9, ISMN 979-0-707663-10-3.
11. CHICIUC, N. *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă: catalog: materialele proiectului științific Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2023. ISMN 979-0-3481-0087-6. ISBN 978-9975-68-485-9.

CZU 398:930.25(478)

398.8:004

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.02>

BADRAJAN SVETLANA⁴

doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-3842-9676

BUNEA DIANA⁵

doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ORCID ID 0000-0002-4488-0834

SALVGARDAREA ȘI CERCETAREA PATRIMONIULUI MUZICAL INTANGIBIL ÎN CONTEXTUL TEHNOLOGIILOR DIGITALE CONTEMPORANE

SAFEGUARDING AND RESEARCHING THE INTANGIBLE MUSICAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DIGITAL TECHNOLOGIES

Articolul tratează o problemă actuală cu referire la salvagardarea patrimoniului muzical intangibil. În contextul tendințelor contemporane, a convențiilor internaționale, politicii UNESCO și a Guvernelor în raport cu acest imens strat cultural, protejarea, valorificarea și studierea patrimoniului devine o prioritate iar tehnologiile contemporane sunt un mecanism important în realizarea acestor directive. Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, R. Moldova conține un valoros material factologic românesc și al diferitor etnii conlocuitoare, precum ucraineni, bulgari, găgăuzi, țigani ș.a., care însumează peste 16000 de expresii și elemente, înregistrat în urma investigațiilor de teren pe bandă magnetică, începând cu anul 1964 pe teritoriul actual al Republicii Moldova și în unele regiuni populate de români din Ucraina și Rusia. Digitizarea acestor materiale oferă soluții reale pentru păstrarea și valorificarea ulterioară prin editare de colecții, cercetare atât la nivel local, cât internațional, interpretare și tratare componistică academică, jazz, pop-rock etc.

Cuvinte-cheie: patrimoniu intangibil, digitizare, salvagardare, valorificare

The article deals with a topical problem regarding the safeguarding of the intangible musical heritage. In the context of the contemporary tendencies, international conventions, the UNESCO and Governments' policy referring to this huge cultural layer, the protection, valorization and study of the heritage become a priority. The contemporary technologies represent an important mechanism that can realize these directives. The Folklore Archive of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts from Chisinau, Republic of Moldova contains valuable factual materials referring to the Romanian Folklore and the Folklore of different cohabiting ethnic groups such as Ukrainians, Bulgarians, Gagauz, Gypsies and others. These

⁴ sbadrajan@yahoo.com

⁵ dianabunea@gmail.com

Folklore audio materials amount to about 16000 expressions and elements recorded on magnetic tape, as a result of field investigations starting with 1964 on the current territory of the Republic of Moldova and in some regions populated by Romanians from Ukraine and Russia. The digitization of these materials offers real solutions for the preservation and further valorization, through editing Folklore collections, scientific research both at national and international level, interpretation and academic composition treatment, jazz, pop-rock, etc.

Keywords: intangible heritage, digitization, safeguarding, valorization

Introducere. În secolul XXI tehnologiile au pătruns definitiv în diferite sfere ale artei muzicale, modelând, diversificând și facilitând procesul de manifestare, creare, promovare și păstrare a producțiilor muzicale. Mai mult decât atât, muzica în contemporaneitate a devenit indispensabilă tehnologiilor. Acestea sunt aplicate fie la amplificarea sunetului în concerte, la obținerea unei sunări impecabile în înregistrările de studio ori în sfera compoziției pentru modelarea sunetului și crearea de noi sonorități. Un rol aparte îl au tehnologiile în acțiunile de salvagardare și cercetare a patrimoniului cultural muzical imaterial. Ne referim la digitizarea arhivelor de folclor muzical, la metodele spectrală și acustică de studiere, care pot fi aplicate doar prin utilizarea programelor și tehnologiilor moderne, la transcrierea grafică a materialului muzical autentic, transmis pe cale orală. Cunoașterea la un anumit nivel a tehnologiilor avansate este importantă și absolut necesară pentru muzicienii consacrați din orice domeniu de activitate, inclusiv cercetare.

Arhiva de folclor muzical a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și procesul de digitalizare. De la primul aparat de înregistrare mecanică a sunetului — fonograful (Charles Cros/Thomas Alva Edison) la tehnica electronică modernă au trecut aproape 150 de ani, iar în 1889 „antropologul american J. Walter Fewkes realiza deja primele înregistrări pe cilindri de fonograf, cu indienii Passamaquoddy și Zuni” [1, p. 52]. În spațiul geografic al Republicii Moldova cele mai vechi înregistrări de folclor pe cilindri de ceară au fost făcute în anii 1928, 1932 și 1936 de Constantin Brăiloiu, marele cercetător român, fondatorul Arhivei internaționale de folclor de la Geneva (1944). Materialele se păstrează în Arhiva de folclor a Institutului de folclor *Constantin Brăiloiu* al Academiei Române, București, „totalul cules de Brăiloiu constituie 219 melodii” [2, p. 171].

Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău a fost înființată în anul 1945. O parte din materialele înregistrate pe benzi de magnetofon până în anul 1964 nu s-au păstrat. Doar unele piese se regăsesc în colecțiile editate de către cercetătorii de teren din acești ani, pe care le-au păstrat în notație grafică. Din anul 1964 și până în 1996 s-au organizat periodic, planificat, expediții folclorice a profesorilor și studenților pe întreg teritoriul actualei R. Moldova în unele zone geografice populate de români moldoveni în Ucraina și Rusia. După 1994 investigațiile de teren se întreprind doar în particular (motivul este lipsa de finanțe). În prezent Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice este cea mai mare arhivă de folclor muzical din R. Moldova, însumând peste 16000 de expresii și elemente reprezentative ale diferitor etnii — români, ucraineni, găgăuzi, țigani, polonezi ș.a.

Începând cu anii '90 ai secolului XX se desfășoară un proces îndelungat de digitizare a materialelor folclorice din Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice. Multe documente sonore păstrate pe benzi magnetice au suferit în timp deteriorări.

Înregistrările conțin zgomote, distorsiuni, care afectează coloana sonoră, de aceea restaurarea sunetului, evident, devine o prioritate. La moment au fost transpuse în format digital marea majoritate de unități sonore, editate 6 volume ale Registrului digital al Arhivei de folclor, în care au fost catalogate și adnotate aproape 3000 de creații (vezi Anexa). Însă tehnicile și metodele de înregistrare, analiză și restaurare a sunetului evoluează în timp. Este necesară o specializare continuă în domeniul tehnologiilor analogice și digitale de înregistrare și stocare de lungă durată a informației muzicale. În acest scop putem prelua experiența colegilor de la București și din alte țări. Ei au creat un sistem complex de transpunere în format digital al producțiilor de folclor muzical, urmând pași concreți și anume „se elaborează un model teoretic ideal al benzii de frecvențe, amplitudinii, timbrului și ambientului din înregistrarea originală. Documentarea bibliografică, identificarea, verificarea, trierea, indexarea documentelor și filtrarea informațiilor de arhivă este realizată de o echipă specializată. Urmează analizele de emisie, captare, spectrale și de soft. Sunt detectate și marcate zonele alterate, dar și sunetele etalon, aflate în stare bună de conservare. În funcție de natura și de gradul deteriorării, se stabilește tipul, nivelul și ordinea implementării softurilor și procedurilor de restaurare” [1, p. 61]. Precizăm că „structurarea metadatelor despre materialul original (manuscrite și benzi magnetice) și cel digitalizat este fundamentală pentru activitatea care presupune optimizarea stocării digitale a materialului folcloric, făcându-l disponibil prin circulație, respectiv prin publicarea conținutului creativ media online. Pentru a asigura standardizarea descrierilor este nevoie de un efort intelectual și pragmatic deosebit [3]. Important este și faptul că „obiectele digitale sunt reprezentate prin arhitecturi de metadata, seturi de descriptori grupați în jurul materialului folcloric: informații referitoare la localizarea materialului folcloric, titlul original, transliterarea și traducerea lui în limba engleză, informații structurale despre organizarea internă a colecțiilor, volumului, manuscrisului sau benzii magnetice, descrierea funcționalității, formei, istoria culegerii materialului, date despre informatori și culegători, informație despre colecțiile digitale, mărimea în megabytes, informații referitoare la utilizarea conținutului și modalitățile de stocare” [3].

La noi în republică deja există o anumită experiență a lucrului în proiecte de digitizare unor fonduri aflate în risc de degradare, la Institutul de Filologie Română *Bogdan Petriceicu-Hașdeu*. Este vorba despre două granturi oferite de *British Library*, în cadrul *Endangered Archives Programme*. Conform Marianeii Niță-Cocieru, dr., cerc. șt. superior, membru al proiectelor, prin realizarea acestor proiecte, a fost asigurată „viabilitatea patrimoniului cultural imaterial, constituirea fondului principal de informație, cu un număr de variante și versiuni la unele unități, înregistrări audio/video, drept probe obiective privind calitatea, autenticitatea și cantitatea sistemului culturii populare specifice pentru perioada de funcționare 1945–1990. Experiențele pe care le-am obținut se datorează și faptului că specialiștii în domeniu au înțeles că posibilitățile tehnologiilor digitale și multimedia sunt vaste, iar promovarea și valorificarea patrimoniului nostru cultural imaterial în format digital pe web e o oportunitate de a spori vizibilitatea și diversitatea culturală a acestui spațiu geocultural” [4, p. 78].

Suntem conștienți de complexitatea acestui proces [5, 6, 7], care presupune o prelucrare îndelungată pe „nanosecunde sonore” [1], ținând cont de toți parametrii, totodată factorul uman, auzul antrenat, rămân determinante. Procesul se complică din cauza suportului

material. O problemă pentru R. Moldova rămâne finanțarea proiectelor de cercetare, inclusiv legate de digitizarea materialelor de patrimoniu cultural intangibil din arhive.

Cadrul legal național cu referire la salvagardarea folclorului și, implicit, la digitizarea materialelor de arhivă. Deși s-a vorbit destul de mult la această temă, ținem să remarcăm, o dată în plus, că, în contextul politicilor culturale europene, Republica Moldova „și-a făcut lecția de acasă”, prin ratificarea mai multor convenii internaționale ce vizează tezaurul cultural, prezervarea patrimoniului cultural — avem în vedere în primul rând, *Convenția UNESCO privind protecția patrimoniului mondial cultural și național*, aprobată în 1972 și *Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial*, aprobată în 2003. Astfel, conform acestora, Moldova are dreptul de a propune bunuri și situri de patrimoniu pentru a fi înscrise în *Lista Patrimoniului Mondial UNESCO* și în *Lista reprezentativă UNESCO a patrimoniului cultural imaterial al umanității*. Cu referire la folclorul muzical, precum se cunoaște, deja a fost înaintat și aprobat dosarul ce vizează *Colindatul de ceată bărbătească*, o realizare importantă în acest sens, obținută de Republica Moldova. Pe lângă Ministerul Culturii, își desfășoară activitatea Comisia de salvagardare a folclorului, în care activează mai mulți specialiști în domeniu.

Concluzii. Tehnologiile contemporane de lucru cu sunetul muzical permit revitalizarea unor documente sonore irepetabile, de o valoare inestimabilă, ce aparține patrimoniului intangibil al umanității. Important este faptul că aceste documente nu vor fi depozitate, inactive, ci vor putea fi valorificate de către cercetători [6], compozitori de muzică academică, electronică, interpreți de muzică folclorică, jazz, pop-rock etc. Vechiul și noul, istoria și contemporaneitatea pășesc alături într-o era digitală.

Referințe bibliografice

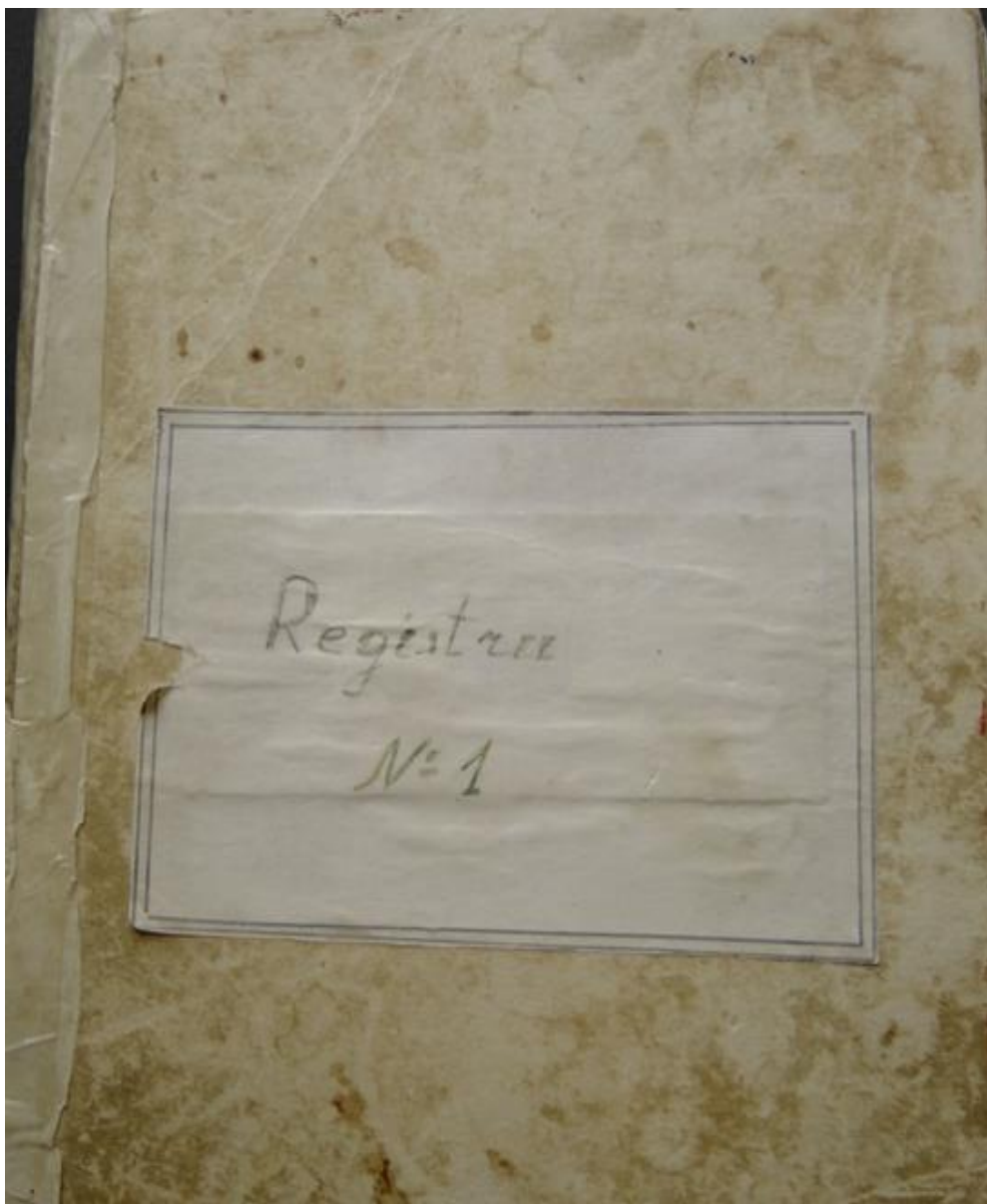
1. LUPAȘCU, M. Înregistrarea folclorului, între cilindrul de ceară și CD. În: *Ghidul iubitorilor de folclor*. Suceava: Lidana, 2019, Nr.9, p. 52–61.
2. GHILAȘ, V. Constantin Brăiloiu și cercetarea etnomuzicologică din Basarabia. În: *Centenar Constantin Brăiloiu*. București: Editura muzicală, 1994, p. 170–173.
3. ȘIMANSCHI, L., COCIERU, M., ȘESTACOV, E. Digitizarea și metadarea materialului de arhivă folclorică privind societățile preindustriale din Basarabia. În: Conferința Științifică Internațională Patrimoniul Cultural: Cercetare, Valorificare, Promovare (ediția a X-a), p. 198 [online]. [citat 20.02.2023]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/198_1.pdf
4. NIȚĂ-COCIERU, M. Digitizarea și recondiționarea fondului arhivistic documentar și de magnetofon. În: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. 22 februarie 2022, Chișinău. Chișinău: Tipografia Valinex SRL, 2022, p.78–79.
5. TEODOREANU, N. Mijloace electroacustice și metode în cercetarea etnomuzicologică a sistemelor intonaționale. În: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tom 11–13, 2000–2003. București, p.59–75.
6. ILYEFALVI, E. The Theoretical, Methodological and Technical Issues of Digital Folklore Databases and Computational Folkloristics. În: *Acta Ethnographica Hungarica*, 63(1), (2018), p. 209–258 [citat 20.02.2023]. DOI:

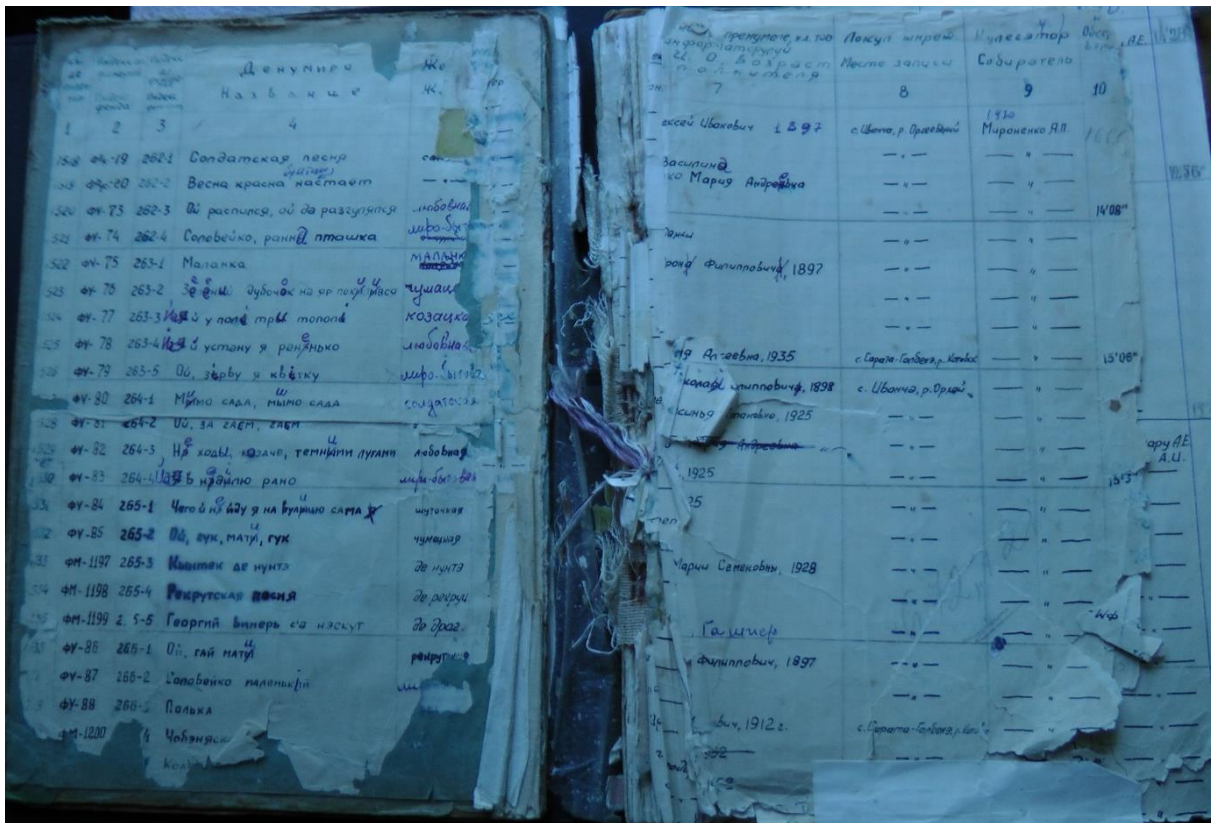
10.1556/022.2018.63.1.11 [online]. Disponibil:
https://www.researchgate.net/publication/328105114_The_Theoretical_Methodological_and_Technical_Issues_of_Digital_Folklore_Databases_and_Computational_Folkloristics/link/5f045ab2a6fdcc4ca452fdc5/download

7. АЛИЕВА, И., ГОРБУНОВА, И., МЕЗЕНЦЕВА, С. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России). В: *Музыкальное образование*, 2019, Nr.1, с. 140–149 [citat 20.02.2023]. [online]. Disponibil:
<http://www.journalpmn.ru/index.php/PMN/article/download/1023/1058>

ANEXA

Registru vechi





Registru nou

**Diana Bunea
Svetlana Badrajan
Nicolae Slabari**

**registru digital al arhivei de folclor
a academei de muzică, teatru și arte plastice
din Chișinău**

**volumul I
anii 1964 – 1968**



Nr. nou în arhivă	Nr. vechi în arhivă	Titlul lucrării	Clasificare primară	Categorie	Temă	Mod de interpretare	Instrument	Sursă	Etnie	Localitatea înregistrării: sat, oraș/raion
CĂLĂRAȘI, 1969 (Bravicea, Meleşeni, Țibirica)										
FR69-1	98.1	Am venit să colindăm	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-2	98.2	Am plecat să colindăm	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	ansamblu vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-3	98.3	Sculați, sculați, boieri mari	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-4	98.4	Bucură-te, Sfântă cruce	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-5	98.5	Sculați, sculați, boieri mari	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-6	98.6	Sculați, sculați, boieri mari	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-7	99.1	Bucură-te, Sfântă cruce	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Bravicea, Călărași
FR69-8	99.2	Sculați, sculați, boieri mari	vocal	rituale calendaristice de iarnă	colindat	solo vocal	x	rural	română	Meleşeni, Călărași

CZU [780.8:780.616.433]:001.891(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.03>

CABACOV DMITRII⁶

doctorand, conferențiar universitar interimar,
prorector pentru lucrul științific și inovare,
Institutul de Arte din Tiraspol *Anton Rubinstein*,
Tiraspol, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-7911-5905

TEZELE DE DOCTORAT ÎN DOMENIUL ARTEI PIANISTICE ÎN REPUBLICA
MOLDOVA DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI
XXI

ДИССЕРТАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОГО
ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА
XXI ВЕКА

DOCTORAL THESES IN THE FIELD OF PIANO ART IN THE REPUBLIC
OF MOLDOVA FROM THE SECOND HALF OF THE 20th – THE BEGINNING
OF THE 21st CENTURIES

В статье анализируются важнейшие музыковедческие работы, раскрывающие особенности фортепианного искусства Республика Молдова. Это диссертации, а также монографии и статьи по их материалам. К настоящему времени в этом направлении имеются довольно значительные результаты: на базе отечественной фортепианной музыки, исполнительского и педагогического искусства молдавских пианистов созданы и защищены диссертации А. Мирошникова, И. Милютиной, Е. Кишки, Л. Рябошапки, А. Перетятко, Е. Гупаловой, И. Хатиновой, Ю. Троян, А. Варданян, М. Мамалыга, И. Гузенко.

Ключевые слова: диссертация, исполнительское искусство, композиторы Республики Молдова, монография, педагогика, статья, фортепианная музыка

În articol se analizează cele mai importante lucrări muzicologice, care relevă particularitățile artei pianistice din Republica Moldova. Acestea sunt tezele de doctorat, precum monografiile și articole pe materialele lor. Până în prezent, există rezultate destul de bune în această direcție: pe baza muzicii autohtone pentru pian, a artei interpretative și pedagogice a pianiștilor moldoveni, tezele au fost elaborate de A. Miroșnicov, I. Miliutina, E. Kișka, L. Reaboșapca, A. Pereteatco, E. Gupalova, I. Hatipova, Iu. Troian, A. Vardanean, M. Mamalîga, I. Guzenco.

Cuvinte-cheie: teză, arta interpretativă, compozitori din Republica Moldova, monografie, pedagogie, articol, muzică pentru pian

⁶ cabacov.dmitrii@mail.ru

The article analyzes the most important musicological works, which reveal the peculiarities of pianistic art in the Republic of Moldova. These are doctoral theses, as well as monographs and articles based on their materials. To date, there are quite good results in this direction: on the basis of domestic piano music, of the performing and pedagogical art of the Moldovan pianists, dissertations were created and defended by A. Miroșnicov, I. Miliutina, E. Kișka, L. Reaboșapca, A. Pereteatco, E. Gupalova, I. Hatipova, Iu. Troian, A. Vardanean, M. Mamalița, I. Guzenco.

Keywords: dissertation, performing arts, composers of the Republic of Moldova, monograph, pedagogy, article, piano music

Введение. Отечественное фортепианное искусство, прошедшее значительный эволюционный путь, становилось предметом исследования в музыковедческих работах разных жанров — в диссертациях, статьях, монографических очерках, публикациях в периодической печати. Наиболее существенные научные достижения связаны с написанием диссертаций, а также публикацией монографий и статей по их материалам. К настоящему времени в этом направлении имеются довольно значительные результаты: на базе отечественной фортепианной музыки, исполнительского и педагогического искусства молдавских пианистов создано большое число диссертаций. Проанализируем их значение в развитии национального музыковедения.

Диссертационные исследования, защищенные до 2000-х гг. Первым кандидатом искусствоведения в области изучения отечественной фортепианной музыки был А. Мирошников, который рассмотрел миниатюры Шт. и Г. Няги, С. Лобеля, С. Лунгула, В. Загорского, сюиты С. Шапиро, А. Стырчи, Г. Няги, сонатину В. Сырохватава, сонату В. Загорского и концерты Д. Федова и В. Полякова 1950–1960-х гг. Позднее на базе своего диссертационного исследования он опубликовал монографию *Фортепианные произведения молдавских композиторов*, в предисловии к которой профессор Московской консерватории А. Николаев особо отметил миниатюры и сюиты, поскольку «в этих произведениях отчетливо выявляются национальные особенности молдавской музыки, ее ладовая структура, характерные ритмы и мелодико-интонационные обороты» [1, с. 4]. Вслед за А. Мирошниковым к исследованию молдавской фортепианной музыки, как части камерно-инструментальной области творчества, обратилась И. Милютинина, акцентировавшая внимание на ее национальном стиле. Проанализировав огромный объем музыкального материала, она пришла к выводу, что «первостепенное значение в создании нынешнего облика молдавской музыки имеют воплощение глубинных закономерностей фольклорного звукоощущения» [2, с. 9–10].

В 1990 г. Е. Кишка защитила диссертацию на тему *Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX – 40-е гг. XX ст.)*, где осветила вклад пианистов И. Базилевского, З. Болдырь, Ю. Гуза, В. Онофрея, К. Романова, В. Сероцинского и др. в развитие фортепианного искусства Бессарабии. Диссертационный труд Л. Рябошапки, защищенный в 1991 г., посвящен рассмотрению основных этапов развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Ценным представляется тезис автора о том, что в отечественной музыкальной культуре XIX столетия существовало четыре главных компонента, «при слиянии которых

сформировалась молдавская фортепианная музыка, заложившая основу дальнейшего развития фортепианного творчества в Молдавии» [3, с. 25].

После защиты диссертации Л. Рябошапка продолжила изучение фортепианного искусства Республики Молдова. В одной из своих статей она рассмотрела тенденции развития фортепианного искусства в Молдове 1950–1980 гг. и назвала имена выдающихся исполнителей того времени: Е. Ревзо, Т. Войцеховской, М. Зельцера, М. Шрамко, О. Силкиной, В. Сечкина [4]. В другой публикации она осветила деятельность пианиста С. Коваленко, воспитавшего плеяду замечательных музыкантов [5]. Книга *Е. М. Ревзо: жизнь, отданная музыке*, созданная Л. Рябошапкой в сотрудничестве с М. Стырчей, посвящена 100-летию юбилею со дня рождения этой пианистки и содержит сведения о ее педагогической и исполнительской деятельности, о концертном репертуаре; публикуются также многочисленные воспоминания коллег, видных музыкальных деятелей, благодарных учеников. В 2020 г. вышла монография Л. Рябошапки об ученике Е. Ревзо — А. Палее, в которой затронуты все аспекты творческой деятельности этого незаурядного пианиста: артистический путь, педагогическая деятельность, организация музыкальных фестивалей в Республике Молдова, США и Франции, упоминаются также факты исполнения произведений отечественных композиторов.

Две статьи названного автора посвящены вопросам методики преподавания фортепиано: *Изучение фортепианных произведений молдавских композиторов в начальных классах на основе Хрестоматии для I–IV классов под редакцией Л. Рябошапка и Г. Тесеоглу и Dezvoltarea artei pianistice*, где описываются первые шаги в мир музыки, демонстрируются современные методики обучения начинающих пианистов. К названным работам Л. Рябошапки примыкает ее же публикация *Особенности исполнения фортепианных произведений молдавских композиторов*, в которой раскрываются принципы интерпретации сочинений отечественных авторов, основанные на национальных фольклорных традициях. Автор отмечает, что «особенности лэутарского стиля вошли в основу молдавской фортепианной музыки, где фортепиано имитирует оркестр с соответствующими тембровыми аналогиями. Отсюда и своеобразие приемов звукоизвлечения, способов построения фактуры» [6, с. 149]. А. Перетятко в диссертации о специфике инструментальной музыки Бессарабии 1920–1930-х гг. (1997), специальное место отвела фортепианным миниатюрам К. Златова, Е. Коки, Шт. Няги, К. Романова, сонате Шт. Няги и концертам К. Романова.

Диссертационные исследования, защищенные после 2000-х гг. Е. Гупалова в 2008 г. защитила диссертацию на тему *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*, где проанализировала наиболее значимые сборники фортепианных сочинений для детей, рассмотрела принципы выдающегося педагога-пианиста — профессора Л. Ваверко, охарактеризовала сочинения отечественного репертуара, используемые в учебном процессе Республики Молдова. Научная работа в период подготовки диссертации, а также после ее защиты обусловила появление ряда статей Е. Гупаловой, большая группа которых содержит анализ изданных фортепианных сборников, составленных В. Говоровым, Л. Ваверко, А. Мирошниковым и др., хрестоматий под редакцией З. Ткач, П. Руссу, В. Биткина, Л. Цуркану и др. Отдельно Е. Гупалова оценила методическую деятельность педагога-пианистки

И. Столяр. В статье *Систематизация современного фортепианного репертуара Республики Молдова: общая панорама* она охарактеризовала вклад некоторых молдавских композиторов в формирование репертуара за последние 60 лет, предложила классификацию фортепианного репертуара. Наиболее известные фортепианные миниатюры Л. Гурова, А. Стырчи, С. Лунгула, С. Лобеля, А. Муляра, В. Загорского проанализированы ею в статье *Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова*. В двух других публикациях названного автора — *Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX (anii '40–'60)* и *Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI (anii 1970–2013)* — описывается процесс эволюции современной отечественной музыки для фортепиано, развитие педагогической, исполнительской и редакционной деятельности в Республике Молдова, а также анализируются произведения, которые входят в учебный и конкурсный репертуар.

Еще одна работа Е. Гупаловой (*Lucrările pentru pian în contextul creației compronistice de Oleg Negruța*) посвящена фортепианному творчеству О. Негруцы, в ней делается акцент на перспективе использования его произведений в педагогической и концертной практике. В публикации *Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală* рассматриваются некоторые аспекты творчества В. Загорского, С. Лунгу, В. Ротару, Г. Чобану и других мастеров, писавших фортепианные произведения специально для республиканских и международных конкурсов, упоминаются известные исполнители М. Шрамко, Ю. Махович, И. Хатипова, Ю. Губайдулина, С. Филиогло и др. Деятельность методического отдела, созданного в начале 70-х годов XX в. при Министерстве культуры МССР, освещена в статье *Unele aspecte ale aplicării repertoriului pianistic național în practica pedagogică și concertistică: activitatea Cabinetului instructiv-metodic pe lângă Ministerul Culturii al R. Moldova*. Особо подчеркиваются достижения в области издания сборников для музыкальных школ, колледжей, консерватории, отмечается вклад И. Столяр в расширение национального репертуара начинающих пианистов. В 2018 году увидела свет статья *Детский альбом для фортепиано в творчестве молдавских композиторов*, где Е. Гупалова рассмотрела фортепианное творчество отечественных композиторов для детей. Автор констатировала, что соответствующие произведения Л. Гурова, С. Лобеля, В. Ротару, З. Ткач и др. «отличает тонкость передачи молдавского колорита, характерность образно-эмоционального строя и определенность технических задач, что позволяет им пользоваться приоритетом в учебной и исполнительской практике Республики Молдова» [7, с. 32]. В результате целенаправленной научной деятельности Е. Гупалова пришла к выводу, что произведения из названных сборников могут существенно дополнить педагогический репертуар по классу специального фортепиано от младших классов музыкальных школ до выпускных курсов средних и высших музыкальных учебных заведений, войти в конкурсные и концертные программы профессиональных пианистов.

В 2009 г. были защищены диссертации Р. Роман и И. Хатиповой. Р. Роман, проанализировав в исследовании *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova* около ста фортепианных миниатюр, написанных во второй половине

XX века, раскрыла особенности их музыкального языка, формы и жанра и доказала, что в рассмотренный период данный жанр занимал видное место в палитре композиторского творчества Республики Молдова. Материалы диссертации Р. Роман использовала в статье *Ciclurile de miniaturi pentru pian în creația lui Solomon Lobel*, посвященной анализу циклов фортепианных миниатюр С. Лобеля.

И. Хатинова, опираясь на личный педагогический и исполнительский опыт, подробно проанализировала в диссертации фортепианные произведения композиторов Республики Молдова 1930–1990-х гг., вошедшие в учебный репертуар студентов кафедры специального фортепиано АМГИИ, а также исполняемые на концертной эстраде. Она доказала, что пьесы В. Беляева, Л. Гурова, В. Загорского, С. Лобеля, В. Ротару, других композиторов составляют «отечественный концертно-педагогический пианистический репертуар, (который — Д.К.) представляет собой широкий спектр композиционно-драматургических концепций, жанрово-стилевых решений и открывает большие возможности для подбора в рамках учебного процесса сочинений, соответствующих творческой индивидуальности студента, а также решению необходимых музыкально-технических педагогических задач» [8, с. 158]. Отдельные аспекты диссертационной работы И. Хатинова отразила в статьях: в публикации *Problemele periodizării istorice a muzicii pentru pian din Republica Moldova* рассмотрела вопросы исторической периодизации фортепианной музыки, оценила произведения композиторов Республики Молдова для рояля с позиции исполнительской интерпретации; работу *Piese pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare* посвятила фортепианным произведениям Г. Няги, подчеркнув значение этих композиций для педагогического репертуара пианистов АМГИИ.

В обобщающей статье *Lucrările pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul didactic al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice* И. Хатинова проанализировала кантиленные и виртуозные произведения для фортепиано, созданные в Республике Молдова с 30-х годов XX века до наших дней и прочно вошедшие в педагогический репертуар. В этом аспекте рассмотрены композиции Шт. Няги, Л. Гурова, А. Стырча, С. Лобеля, В. Загорского, В. Ротару, Г. Няги, З. Ткач, О. Негруцы, П. Руссу, Г. Мусты, Г. Чобану, М. Стырчи. В публикации *Genul de preludiu în muzica pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova* пианистка рассмотрела жанр прелюдии в творчестве А. и М. Стырчи, Г. Няги, К. Руснака и В. Ротару. Статью *Culegeri de piese pentru pian ale compozitorilor autohtoni redactate de I. Stolear* И. Хатинова посвятила пяти сборникам фортепианных произведений З. Ткач, В. Сырохватова, О. Негруцы, В. Беляева, Е. Доги, а в публикации *Cinci preludii-tablouri pentru pian de V. Secikin: comentarii interpretative* исследовала пять прелюдий-картин для фортепиано В. Сечкина с точки зрения особенностей музыкального языка, фактуры, формы и стиля. Структура, средства музыкальной выразительности, композиция и драматургия фортепианного цикла *Creionări* В. Бурли рассмотрены ею в публикации *Ciclul pentru pian Creionări de Vlad Burlea: comentarii interpretative*.

Еще одна диссертация по интересующей нас теме появилась в 2011 г. Ю. Троян на базе объемного творческого наследия В. Ротару исследовала сочинения разных жанров, в исполнительский состав которых входит рояль: собственно фортепианные

произведения, камерно-инструментальные опусы (дуэты, трио и др. составы) и камерно-вокальные сочинения (романсы, вокальные циклы). В результате исследователь определила основные стилевые черты фортепианного письма В. Ротару, основанные на преломлении традиций национального музыкального фольклора. В публикации *Концертные сочинения Владимира Ротару для фортепиано* Ю. Троян выявила композиционные и жанрово-стилистические особенности наиболее значимых фортепианных произведений В. Ротару (*Каприччио С-dur*, цикл миниатюр *Ретроспективы*). В 2016 г. в соавторстве с С. Циркуновой она опубликовала работу *Десять музыкальных фантазий для фортепиано Владимира Ротару — современный образец отечественного детского альбома*, где особое внимание уделила вопросам единства цикла. Пьесы из данного цикла имеют яркую образность, простой музыкальный язык, «тяготение к программности, изобразительности и звукоподражанию, опору на жанры, отражающие танцевальное и шаговое движение, простоту фактуры» [9, с. 66].

Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано АМГИИ в развитие музыкальной культуры Республика Молдова на диссертационном уровне определила Т. Мельник (2013). Она охарактеризовала научно-методическую, исполнительскую, преподавательскую и композиторскую деятельность А. Смеричинской, К. Файнштейн, Е. Оксинайт, Е. Ревзо, Т. Войцеховской, Н. Котелевой, О. Тарасенко, Е. Решетниченко, Ц. Розенталь, Х. Талмацкой, Е. Новиковой, О. Вельчанского, Г. Тесеоглу, Л. Рябошапки, Р. Губайдулина и др. членов кафедры. Автор исследования сделала вывод, что «посредством общего фортепиано <...> происходит распространение музыкальной культуры в обществе, создаются предпосылки для появления предмета *общее фортепиано* как самостоятельной дисциплины в музыкальных учебных заведениях страны. Его специфика детерминирует формирование особого типа пианиста и педагога, в котором органично сочетаются качества преподавателя, исполнителя, просветителя, исследователя» [10, с. 22]. По материалам диссертации Т. Мельник опубликовала статьи: о талантливых педагогах-пианистах кафедры общего фортепиано Кишиневской государственной консерватории в 1950–1970 гг., о педагогических и композиторских достижениях М. Фишмана, о фортепианном творчестве О. Тарасенко, о видном педагоге Л. Агабалян, работавшей в 1970-х гг. в Кишиневском государственном институте искусств, и ее фортепианном цикле *Детский уголок*, отличающемся новаторством «композиторского языка <...>, в котором ассимилированы такие ладогармонические и фактурные особенности музыки XX века, как политональность, сонорность, хроматизация музыкальной ткани» [11, с. 130].

Первое масштабное исследование, посвященное изучению особенностей фортепианных концертов композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков принадлежит А. Варданян (2016), которая рассмотрела наиболее показательные концерты для фортепиано с оркестром, созданные Д. Федовым, В. Поляковым, Б. Дубоссарским, Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач⁷. Предметом специального исследования в диссертации М. Мамалыга (2020) стали произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова 1980–2000-х гг.:

⁷ Поскольку жанр фортепианного концерта является принадлежностью симфонической музыки, в настоящей статье литература о нем не рассматривается.

Brâul lui M. Amihalachioaie В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота, *Хора* О. Негруцы, *Концертный вальс* и *Скерцо* О. Негруцы, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи, *Dies Irae* В. Беляева и диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chișinău*. Автор констатировала, что «наиболее яркие творческие образцы в области фортепианно-дуэтного жанра в Республике Молдова приходятся на конец XX – начало XXI вв. Это обусловлено возросшей связью композиторского творчества с исполнительским искусством отечественных пианистов, а также с интенсивным развитием самой сферы фортепианно-дуэтного исполнительства» [12, с. 23–24.].

Основные положения диссертации М. Мамалыга опубликованы в ряде статей: попытка систематизации отечественного репертуара для двух роялей и в четыре руки предпринята в работе *Произведения композиторов Республики Молдова для фортепианного дуэта: опыт классификации*; в публикации *Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано «Брыул М. Амихалакиоае»* Влада Бурли автор говорит о трактованной в фантазийном ключе монументализированной миниатюре для двух роялей; в статье *Особенности музыкального языка и фактуры в «Концертном вальсе» для двух фортепиано Олега Негруцы* данное произведение представлено с позиции синтеза национального компонента и джазовой лексики. Несколько публикаций, где раскрываются композиционно-драматургические особенности сочинений для двух фортепиано *Dies irae* В. Беляева и *Кишиневской филармонической публице* Г. Чобану написаны в соавторстве с С. Циркуновой.

В 2022 г. И. Гузенко представила диссертацию о вкладе педагогической, исполнительской и научно-методической деятельности педагогов кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории в развитие отечественной музыкальной культуры 1944–1981 гг. Особую ценность представляют те фрагменты исследования, где говорится о конкретных фактах сотрудничества педагогов-пианистов с композиторами МССР: «Их роль в судьбе фортепианных опусов молдавских авторов проявлялась многообразно: в методической помощи авторам при фактурном оформлении материала, в редактировании нотных текстов, в рекомендации их ко включению в концертно-педагогический и конкурсный репертуар, в публичных показах как на концертных площадках Молдавии, так и за ее пределами» [13, с. 25].

В процессе работы над диссертацией И. Гузенко подготовила и опубликовала монографию о педагогической и исполнительской деятельности своего наставника – известного фортепианного педагога В. Левинзона, внесшего неоценимый вклад в развитие фортепианного искусства Республики Молдова. Дополнением к творческому портрету В. Левинзона, созданному в названной монографии, можно считать статью того же автора *Произведения композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре студентов класса фортепиано профессора В. Левинзона*. Две другие публикации И. Гузенко (Савиной) представляют концертно-исполнительскую деятельность ведущих педагогов-пианистов, проработавших в течение последних 60 лет на кафедре фортепиано АМТИИ: А. Соковнина, Т. Войцеховской, В. Левинзона, Л. Ваверко, С. Коваленко, Р. Шейнфельд, А. Лапикуса, Ю. Маховича, И. Хатиповой, А. Варданян и др. [14; 15]. В них характеризуется камерно-ансамблевые и фортепианные сочинения отечественных композиторов в концертном репертуаре этих

музыкантов. Делается вывод, что «просветительскую деятельность коллектива кафедры в области национальной фортепианной музыки сложно переоценить» [15, с. 158].

Выводы. Подводя итог, можно отметить следующее: проанализированные диссертационные исследования обладают качеством научной новизны, прочностью теоретической базы, глубиной и основательностью аналитического аппарата, а также многосторонностью и методологической обоснованностью, а полученные результаты вносят существенный вклад в разрешение важных научных проблем современного музыковедения. В названных диссертациях впервые детально рассмотрен широкий спектр вопросов, связанных с изучением фортепианного искусства Республики Молдова: проанализированы фортепианные произведения отечественных композиторов (в частности, миниатюры для рояля, фортепианные концерты отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков, сочинения для фортепианного дуэта 1980–2000-х гг.); представлено развитие фортепианного исполнительства и педагогики (XIX – 40-е гг. XX в); рассмотрены основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX в.; продемонстрирован педагогический потенциал отечественного пианистического репертуара; определен вклад преподавателей-пианистов Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова.

Теоретическая значимость названных работ определяется разработкой проблематики национальной музыки, исполнительства и педагогики, а практическая направленность исследований позволяет использовать их материалы в различных учебных курсах. Таким образом, диссертационные исследования позволяют увидеть фортепианное искусство Республики Молдова как сложно организованную систему, включающую композиторское творчество, исполнительство и педагогику.

Библиографические ссылки

1. МИРОШНИКОВ, А. *Фортепианные произведения молдавских композиторов*. Кишинёв: Штиинца, 1973.
2. МИЛЮТИНА, И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, с. 5–11.
3. РЯБОШАПКА, Л. *Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века*. Автореф. дис... канд. иск. Москва, 1991.
4. REABOȘARCA, L. Tendințe ale dezvoltării artei pianistice în Moldova (anii '80 ai secolului XX). În: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2010, №1–2 (10–11), p. 19–23. ISBN 978-9975-9501-3-8. ISSN 1857-2251.
5. РЯБОШАПКА, Л. Пианист Сергей Коваленко: штрихи к творческому портрету. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, №3 (20), с. 129–134. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-6-7. ISSN 1857-2251.
6. РЯБОШАПКА, Л. Особенности исполнения фортепианных произведений молдавских композиторов. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău:

- VALINEX SRL, 2012, №3 (16), с. 148–154. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9925-5-8. ISSN 1857-2251.
7. ГУПАЛОВА, Е. Детский альбом для фортепиано в творчестве молдавских композиторов. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2018, №1 (32), с. 27–32. ISSN 2345-1408.
 8. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Кишинев: Grafema Libris, 2010. ISMN 979-0-3480-0106-7. ISBN 978-9975-52-095-9.
 9. ЦИРКУНОВА, С., КОРЖИНСКАЯ, Ю. *Десять музыкальных фантазий для фортепиано* Владимира Ротару — современный образец отечественного детского альбома. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, №1 (28), с. 61–66. ISSN 2345-1408.
 10. МЕЛЬНИК, Т. *Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова*. Автореф. дис...канд. иск. Кишинев, 2013.
 11. МЕЛЬНИК, Т. Фортепианный цикл *Детский уголок* Лидии Агабалян. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: Tipogr. Valinex SRL, 2011, №1–2 (12–13), с. 126–130. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
 12. МАМАЛЫГА, М. *Произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова*. Автореф. дис... канд. иск. Кишинев, 2020.
 13. ГУЗЕНКО, И. *Роль профессиональной деятельности преподавателей кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории 1944–1981 гг. в развитии музыкальной культуры Республики Молдова*. Автореф. дис... канд. иск. Кишинев, 2022.
 14. САВИНА, И. Камерно-ансамблевые произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, №3 (16), с. 120–127. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9925-5-8. ISSN 1857-2251.
 15. САВИНА, И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, №4 (17), с. 153–158. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-4-3. ISSN 1857-2251.

CZU [780.8:780.616.433]:001.891(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.04>

CABACOV DMITRII⁸

doctorand, conferențiar universitar interimar,
prorector pentru lucrul științific și inovare,
Institutul de Stat al Artelor din Tiraspol *Anton Rubinstein*,
Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-7911-5905

PUBLICAȚII ȘTIINȚIFICE CONTEMPORANE ALE MUZICIENILOR DIN REPUBLICA
MOLDOVA DESPRE ARTA PIANISTICĂ AUTOHTONĂ

**СОВРЕМЕННЫЕ НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ МУЗЫКАНТОВ РЕСПУБЛИКИ
МОЛDOVA ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ**

MODERN SCIENTIFIC PUBLICATIONS OF MUSICIANS FROM THE REPUBLIC
OF MOLDOVA ABOUT THE LOCAL PIANO ART

Фортепианное искусство Республики Молдова освещено в многочисленных брошюрах, отдельных статьях и книгах, раскрывающих особенности творчества отечественных композиторов, выявляющих жанрово-стилевые тенденции национальной музыки, представляющих выдающихся исполнителей и педагогов. Вопросы развития сонатного жанра нашли отражение в работах Е. Мироненко, В. Мельник, Н. Кичук, Г. Кочаровой, И. Хатиповой. Ряд публикаций В. Мамалыга, М. Белых, Е. Гырбу, А. Рожновяну и др. посвящены исследованиям в области фортепианных пьес и циклов миниатюр.

Ключевые слова: исполнительское искусство, композиторы Республики Молдова, педагогика, статья, фортепианная музыка

Arta pianistică din Republica Moldova este reflectată în numeroase broșuri, articole și cărți, ce relevă particularitățile creației compozitorilor autohtoni, scot în evidență tendințele stilistice și genuistice ale muzicii naționale, prezintă interpreți și pedagogi remarcabili. Problemele dezvoltării genului de sonată sunt elucidate în lucrările E. Mironenco, V. Melnic, N. Chiciuc, G. Cocearova, I. Hatipova. O serie de publicații ale V. Mamaliga, M. Belih, E. Gîrbu, A. Rojnoveanu și alții sunt dedicate cercetării în domeniul miniaturilor pentru pian și a ciclurilor de miniaturi.

Cuvinte-cheie: artă interpretativă, compozitori din Republica Moldova, pedagogie, articol, muzică pentru pian

The pianistic art of the Republic of Moldova is covered in numerous booklets, articles and books, revealing the peculiarities of the creation of local composers, showing the development trends of the national music genres, representing outstanding performers and pedagogues. The problems of the development of the Sonata genre are reflected in the works of E. Mironenco, V. Melnic, N. Chiciuc, G. Cocearova, I. Hatipova. A number of publications

⁸ cabacov.dmitrii@mail.ru

by V. Mamalîga, M. Belîh, E. Gîrbu, A. Rojnovanu and other musicologists are dedicated to research in the field of piano miniatures and miniature cycles.

Keywords: performing arts, composers of the Republic of Moldova, pedagogy, article, piano music

Введение. За последнее время, помимо диссертаций и публикаций по их материалам, отечественными исследователями опубликовано огромное количество различных аналитических очерков, посвященных фортепианной культуре Республики Молдова. Так, с 2006 по 2022 гг. в ежегоднике Академии музыки, театра и изобразительных искусств *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice u Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* содержится более шестидесяти статей, раскрывающих самые различные аспекты развития отечественной фортепианной культуры. Материалы о музыке для рояля содержатся также в ряде изданий, посвященных творчеству того или иного композитора, исполнительской и педагогической деятельности пианистов. Охарактеризуем данные материалы в соответствии с основными изучаемыми в них проблемами.

Изучение сонатного жанра. Вопросы сонатного жанра в молдавской фортепианной музыке нашли отражение в работах Е. Мироненко, В. Мельник, Н. Кичук, Г. Кочаровой, И. Хатиповой. Е. Мироненко в статье *De sonata meditor Genнадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики* характеризует сочинение «как post-сонату, поскольку в ней активная авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего» [1, с. 96]⁹. Автор считает, что «ментальное пространство в *De sonata meditor*, отраженное Г. Чобану, также насыщено стилевыми аллюзиями, которые плавно перетекают и наслаиваются друг на друга в соответствии с постмодернистским принципом <...> в то же время здесь отсутствует прием коллажа, и поэтому эта интеллектуальная игра стилевыми знаками более ассоциируется не с полистилистикой, а с проблемой интертекстуальности» [1, с. 96]. Работа В. Мельник и Н. Кичук *Tradiții și inovații în Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga* посвящена исследованию традиционных и новаторских черт в одночастной сонате для фортепиано Г. Няги. В аналитическом этюде Г. Кочаровой *А. Тимофеев — З. Ткач: диалог в жанре фортепианной сонаты* концентрируется внимание на Сонате А. Тимофеева ор. 9 *Памяти Златы Ткач*, где раскрываются интертекстуальные связи со Второй фортепианной сонатой З. Ткач. Автор статьи полагает, что соната А. Тимофеева «декларирует высший уровень преемственности поколений, выраженный не в формальном посвящении *In memoriam*, а в индивидуальном претворении учеником традиций, идущих от корней композиторской школы Молдовы и усвоенных им от своего педагога, с которой его связывали незабываемые годы творческого общения» [2, с. 92–93].

Сонаты для фортепиано, написанные на рубеже XX–XXI вв. А. Федоровой, В. Загорским, В. Ротару и Г. Чобану, рассмотрены в исследовательской статье И. Хатиповой *Traditional and innovative approaches to the piano sonata in the creation of*

⁹ Данный материал вошел составной частью в крупное исследование Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*.

composers from the Republic of Moldova on the borderline of the 20th–21st centuries. Автор выделяет основные тенденции развития жанра: подчеркивает возросший интерес к современным композиторским техникам, отмечает индивидуализацию художественной концепции каждой сонаты, подводит к выводу, что отечественные композиторы обращаются к одночастной структуре и свободно трактуют сонатный жанр.

Работы о фортепианных пьесах и циклах миниатюр. Ряд статей В. Мамалыга, М. Белых, Е. Гырбу, О. Сигановой, А. Русу-Андронович, А. Рожновяну посвящены исследованиям в области фортепианных пьес и циклов миниатюр. В центре внимания публикации В. Мамалыги *Фортепианные миниатюры Владимира Беляева* — композиционно-драматургические и жанрово-стилевые особенности, принципы циклического единства сочинений В. Беляева. Автор резюмирует, что фортепианные миниатюры этого композитора «отличаются образной яркостью, тематической рельефностью, простотой средств музыкальной выразительности, а потому — доступностью для восприятия и исполнения. Они являются важной составной частью фортепианного концертно-педагогического репертуара Республики Молдова» [3, с. 101].

Произведения молдавских авторов, написанные в полифонической фактуре, исследует в своих работах М. Белых. В аспекте новаций 60-х гг. XX века ею рассмотрена *Партита для фортепиано* В. Сырохватова, выполненная в необарочном стиле. Музыковед отмечает, что насыщенность «сюиты разнообразными и оригинальными полифоническими приемами позволяет рассматривать это сочинение как своего рода хрестоматию, которую можно рекомендовать в учебных курсах по контрапункту и фуге» [4, с. 80]. В другой статье М. Белых анализирует *13 инвенций* для фортепиано И. Маковея с позиции традиционного и нового подхода в организации полифонического цикла. Автор приходит к заключению, что И. Маковей, «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» [5, с. 60].

Е. Гырбу в статье *Ciclul pentru pian «Iluzii» de Vladimir Ciolac: aspectul compozițional* предлагает анализ этого цикла миниатюр, посвященного П. Ривилису, где рассматриваются вопросы композиции, драматургии и др. В русле мемориальной жанровой концепции О. Сиганова проанализировала *Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича: Прелюдия, Пассакалия и Токката* А. Люксембурга. Публикация А. Русу-Андронович *Trei preludii de O. Negruța: particularități analitice și metodico-didactice în cadrul disciplinei pian auxiliar* представляет анализ музыкального языка трех прелюдий О. Негруцы, образующих миницикл и вошедших в сборник *Dispoziție de primăvară*. Две другие статьи того же автора раскрывают особенности жанра багатели в творчестве отечественных композиторов: *Genul de bagatelă și realizarea lui în creația compozitorului Nicolae Ciolac* и *Bagatela ca gen miniatural instrumental în viziunea compozitorului Pavel Rivilis* (в соавторстве с А. Рожновяну).

Г. Тесеоглу в статье *Полифонические произведения В. Сырохватова в учебном процессе кафедры общего фортепиано* анализирует дидактический потенциал названных полифонических сочинений. Другая статья этого автора — *Транскрипции для фортепиано и фортепианного дуэта композиторов Республики Молдова в*

педагогическом репертуаре кафедры «Общее фортепиано» посвящена анализу транскрипций О. Негруцы, А. Соковнина, В. Ротару, Л. Агабальян. Исполнительский анализ содержит статья Р. Бырлибы *Impromptu-ul pentru pian de Vladimir Rotaru: analiză interpretativă*, автор отмечает, что данное произведение представляет особый интерес для пианистов, выступающих на концертной эстраде. Публикация *Zlata Tcaci «Leagăn de mohor» — piese pentru pian (analiză muzicologică)* того же автора содержит музыковедческий анализ названного фортепианного цикла, в котором обнаруживаются новаторские черты, связанные с использованием фольклорных элементов. О произведении *Bach for all times* Г. Няги существуют две статьи К. Параскив (написанные в соавторстве с Х. Гажим): в первой освещаются неоклассические и полистилистические черты [6], во второй, сделан акцент на композиционных и жанровых особенностях данного сочинения [7].

Публикации о фортепианном творчестве отечественных композиторов, пианистов-исполнителей и педагогов. Кроме представленных аналитических очерков, опубликованных в ежегодных журналах АМТИИ, фортепианное искусство Республики Молдова освещено в многочисленных брошюрах, отдельных статьях и книгах, раскрывающих особенности творчества отечественных композиторов, выявляющих жанрово-стилевые тенденции национальной музыки, представляющих выдающихся исполнителей и педагогов¹⁰. Информация о фортепианном творчестве композиторов Республики Молдова сконцентрирована в соответствующем разделе коллективного научного труда *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*: П. Ротару в главе о камерной музыке представила фортепианные сонаты, пьесы и миниатюры. В книге Г. Кочаровой *Злата Ткач: судьба и творчество* музыковед называет ряд камерно-инструментальных опусов, которые отличаются «по своей стилистике и образному строю, обращенному к внутреннему миру человека и отражающему его в психологическом, чисто драматическом аспекте» [8, с. 147], в числе которых значится *Фортепианная соната-экспромт*.

Труд Е. Мироненко о В. Ротару содержит анализы целого ряда фортепианных сочинений: *Импровизации в народном стиле, Прелюдии, Простой сюиты, Импровизации и Токкатины, Экспромта, Сонаты-импровизации, Пяти новеллетт на*

¹⁰ Работы подобного типа создавались в Республике Молдова и раньше. Так, во второй половине XX века появились публикации Е. Клетинича, Е. Зака, Е. Абрамовича, З. Столяра и Т. Деркач. Е. Клетинич в брошюре *Соломон Лобель* предлагает анализ фортепианной *Поэмы gis-moll, Сюиты* и трех ранних сонат. Работа Е. Зака *Фортепианные произведения*, опубликованная в сборнике *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях* содержит разбор ряда фортепианных произведений А. Стырчи. О *Романтической сюите в форме вариаций*, фортепианной *Сонате* и миниатюрах А. Стырчи пишет также и Е. Клетинич в очерках о советских молдавских композиторах. *Детская сюита* для фортепиано Л. Гурова рассмотрена в монографии Е. Абрамович. О фортепианной *Сюите* и цикле *Пять пьес* Г. Няги пишет Е. Клетинич, эти же сочинения упоминаются в брошюре З. Столяра *Георгий Няга*, оба исследователя отмечают опору на национальные фольклорные традиции. Анализу композиторского творчества С. Лунгула посвящена брошюра Т. Деркач, в ней приводятся такие пьесы для фортепиано, как *Хора, Каприччио, Маски*. В книге Г. Кочаровой — *Злата Ткач* — сообщается о *Детской сюите* и *Теме с вариациями*. Различным аспектам отечественного фортепианного искусства посвящен сборник *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*, подготовленный профессорско-преподавательским составом Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу, в него вошли статьи А. Мирошникова, Л. Рябошапки, Л. Ваверко, Е. Кишки, В. Аксенова, Л. Стратулат, С. Коваленко и др. Сведения о деятельности пианистки Л. Ваверко содержатся в монографии С. Пожара *К таинствам пианизма: уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*.

одну тему и др. [9]. В монографии *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu* того же автора проанализированы фортепианные произведения Г. Чобану: *Детский альбом, Сонатина, To Philharmonic Public of Chisinau* для фортепианного дуэта, два концерта для фортепиано с оркестром. Упоминания о фортепианной музыке встречаются в книгах, раскрывающих педагогические и исполнительские принципы молдавских пианистов. Это сборники статей, документов и воспоминаний, составленные Т. Березовиковой (*Людмила Ваверко и ее ученики*), И. Хатиповой (*Михаил Васильевич Сечкин. Преданность музыке; Уроки Л. Э. Оксистой*), И. Столяр (*А.Л. Соковнин*) и С. Пропищан (*У рояля — Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама...*).

Выводы. Рассмотренные статьи и публикации затрагивают две сферы музыкального искусства: к первой относится изучение отдельных жанров отечественной фортепианной музыки (сонаты, пьесы, циклы миниатюр), вторая освещает педагогическую и исполнительскую деятельность видных пианистов. Данные работы существенно дополняют теоретические сведения, представленные в крупных диссертационных работах. Не будучи столь значительными, как диссертации, они, тем не менее, детализируют изучаемый материал, привлекая основное внимание к особенностям формы, содержания и др. аспектам.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *De sonata meditor* Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, №4 (17), с. 95–102. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-4-3. ISSN 1857-2251.
2. КОЧАРОВА, Г. А. Тимофеев — З. Ткач: диалог в жанре фортепианной сонаты. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2014, №1 (21), с. 85–93. ISSN 2345-1408.
3. МАМАЛЫГА, В. Фортепианные миниатюры Владимира Беляева. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2014, №1 (21), с. 93–102. ISSN 2345-1408.
4. БЕЛЫХ, М. Партита для фортепиано В. Сырохватава в аспекте новаций XX века. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2014, №2 (22), с. 74–80. ISSN 2345-1408.
5. БЕЛЫХ, М. *13 инвенций для фортепиано* И. Маковея: традиционное и новое в организации полифонического цикла. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2016, №1 (28), с. 55–61. ISSN 2345-1408.
6. GAJIM, H., PARASCHIV, C. Tendințe neoclasice și polistilistice în lucrarea *Bach for all times* de Gheorghe Neaga. În: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2011, №1–2 (12–13), p. 121–126. ISBN 978-9975-9925-3-4. ISSN 1857-2251.
7. PARASCHIV, C., BARBANOI, H. *Bach for all times* de Gheorghe Neaga — particularități componistice și de gen. În: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, №3 (16), p. 143–148. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
8. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000.
9. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.

CAZACU OLEG¹¹

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-5876-9707

UNELE ASPECTE ALE ORCHESTRAȚIEI ÎN MUZICA PENTRU FANFARĂ

SOME ASPECTS OF ORCHESTRATION IN THE MUSIC FOR THE BAND

Repertoriul pentru orchestra de fanfară are specificul său, determinat de componența instrumentală, tipul de orchestră: militară sau civilă, contextul interpretării. Acesta include atât opusuri originale, cât și transcrieri. Tehnica orchestrației reflectă toate aceste aspecte, iar autorii lucrărilor și ale aranjamentelor vor lua în considerație particularitățile timbrale, posibilitățile combinării diferitor instrumente, aplicării elementelor dinamice, modalitățile de creare/producere a texturii acordice, polifonice, melodice, care să armonizeze și să reflecte întregul tablou sonor al creației și al dramaturgiei muzicale.

Cuvinte-cheie: fanfară, repertoriu, timbru, sonoritate, ritm, orchestrație, interpretare

The repertoire for the marching band has its specificity, determined by the instrumental composition, the type of orchestra: military or civilian, the context of the performance. It includes both original opuses and transcriptions. The orchestration technique reflects all these aspects, and the authors of the works and arrangements will consider the timbre features, the possibilities of combining different instruments, the application of dynamic elements, the ways of creating/reproducing the chordal, polyphonic, melodic texture, which will harmonize and reflect the whole sound picture of the musical creation and of the musical dramaturgy.

Keywords: fanfare, repertoire timbre, sonority, rhythm, orchestration, performance

Introducere. Repertoriul pentru fanfară este variat, incluzând creații scrise nemijlocit pentru acest tip de orchestră și aranjamente ale lucrărilor destinate altor surse sonore. O mare parte dintre acestea sunt preluate din alte genuri muzicale, creații scrise pentru diferite instrumente, orchestra de cameră și cea simfonică, lucrări vocale, de cameră, vocal-simfonice sau operă, de asemenea, muzică populară. Iată de ce, problema orchestrației, adaptării creative la specificul formației de fanfară a unei lucrări fără a-i știrbi din autenticitate, dar, totodată, a-i conferi originalitate, unicitate dintr-o nouă perspectivă sonoră, este foarte importantă. Componența în exclusivitate din instrumente aerofone a fanfarei ridică anumite cerințe față de transpunerea în execuția ei a diferitor lucrări. Păstrarea echilibrului sonor, a caracterului temelor muzicale, a redării dramaturgiei muzicale, a dinamicii și tempo-ului prin aplicarea altor tehnici de execuție, altor hașuri etc, sunt doar câteva repere importante pe care se axează

¹¹ oleg_cazacu76@mail.ru

muzicianul la preluarea unei lucrări în repertoriul pentru fanfară, dar și la efectuarea unei orchestrații originale.

Specificul structurii instrumentale a orchestrei de fanfară. Componenta exclusivă din instrumente de suflat și percuție atribuie fanfarei un anumit caracter interpretativ, zis „fanfaristic” ușor de observat. Există unele diferențieri între fanfarele constituite exclusiv din instrumente de alamă și fanfarele cu alcătuire mixtă: instrumente de suflat de lemn (flaut, picola, oboi, corn englez, clarinete — mai multe acordaje, fagoturi și saxofoane) și instrumente de alamă (mai nou, construite și din alte metale sau materiale plastice, sticlă, ebonită etc.). De asemenea, numărul executaților — minimum 16, ajungându-se la formații de 70–80 de instrumentiști și la marile fanfare de 700 de instrumentiști și mai mulți, determină pentru fiecare fanfară în parte un stil sonor propriu, asigurat atât de componența, cât și de interpretarea repertoriului, precum și de specificul acestuia (militar sau de promenadă). În mediul rural, „Numărul mare de membri care constituiau o fanfară făceau ca mobilitatea acesteia să fie limitată și să poată participa mai mult la manifestări mari, momente festive ale comunității, nunți, hore (...)” [1, p. 18].

În interpretarea muzicală a repertoriului promovat de fanfare putem observa existența a cel puțin două stiluri: primul, foarte strict și exact în execuția pieselor regulamentare (marșuri specifice și imnuri cu destinație specială), care solicită o interpretare riguroasă și exactă, dar și de încadrare într-un anumit timp, precum și cadențe diferite (de la cea de defilare de 120 de pași pe minut, la cele de defilare a gărzilor speciale cu 90–100 de pași etc.). Cercetătorul C. Ignat arată, în acest sens: „Este bine cunoscut în domeniul muzicii de fanfară așa-zisul stil **cazon nemțesc**, caracterizat printr-o execuție foarte ritmată, exactă și cu accente specifice, așa-zis prusace, elemente care au fost implantate la noi de către unii șefi de muzică străini (în special germani și cehi) care au condus primele noastre muzici militare, precum și muzicanții aduși de ei ca instructori” [2, p. 46].

Referindu-ne la sonoritatea muzicii de fanfară și particularitățile orchestrației, trebuie subliniat mai întâi de toate, că acestea sunt determinate în cea mai mare parte de interpretarea în aer liber a repertoriului și în condiții atmosferice diferite. Iată de ce, autorii lucrărilor destinate fanfarelor pentru orchestrație utilizează tonalitățile potrivite pentru a obține sonorități ample, care să fie perceptibile pe spații foarte mari. În rezultat, trompetele, tromboanele au o prioritate în textura sonoră, mai ales în repertoriul pentru fanfarele militare. Această caracteristică a muzicii pentru fanfara militară s-a răsfrânt ulterior și asupra pieselor concertante, și altor lucrări executate de fanfara civilă. Termenul de *piano* este foarte puțin folosit de muzicile de fanfară în timpul interpretării în aer liber. Uneori, chiar și în situații când fanfara cânta în sală, stilul de interpretare în nuanțe *forte* se modifica destul de puțin.

Particularitățile orchestrației muzicii pentru fanfară. Arta orchestrației cere o tratare echilibrată a acordurilor constitutive ale armoniei. În afară de aceasta, condițiile necesare pentru obținerea unei sonorități bune sunt claritatea și puritatea conducerii vocilor. Trecerea de la un număr de voci armonice la altul trebuie să coincidă cu schimbarea motivelor, a frazelor sau a perioadelor. Acordurile, sonoritatea pe verticală se îmbină într-un tot armonios cu polifonia pe orizontală.

Trebuie să remarcăm un moment esențial cu referire la particularitățile orchestrației. În primul rând numim stabilirea tonalității în care se va orchestra melodia respectivă pentru fanfară, în cel de-al doilea rând, absolut necesară este cunoașterea (analiza) planului tonal al

lucrării originale. De preferat este să se păstreze tonalitatea inițială, ceea ce are un rol determinant asupra culorilor (timbrurilor) în paleta orchestrației. Totuși, dacă din analiza ambitusului melodiei și dintr-o inițială aproximare a distribuirii materialului sonor pe principalele grupuri orchestrale ne dăm seama că aceasta atinge limite superioare sau inferioare, dificile pentru instrumentele acestor grupuri, putem să schimbăm tonalitatea, prin transpoziția corespunzătoare.

Următorul pas este crearea schiței orchestrale a piesei, în cadrul căreia se stabilește rolul și modul de intervenție al grupurilor orchestrale. Se va stabili concret care grup va fi distribuit cu rol melodic și care cu rol armonic sau ritmic. În această repartizare a rolurilor vom avea în vedere forma propriu-zisă cu sonoritatea ei, dinamica. În funcție de aceasta, se vor stabili modalitățile de intervenție a grupurilor orchestrale (tutti, solo), astfel ca acestea să fie folosite din plin în culminații sau sonorități ample. Schița orchestrală stabilește concret intervenția fiecărui grup orchestral și a fiecărui instrument, a rolului în melodie și armonie.

Factura armonică, atât sub formă de structură acordică de sine stătătoare, cât și în crearea unui fond armonic din perioade omofonice sau contrapunctice necesită, înainte de toate, o sonoritate egală. Pentru a realiza acest obiectiv, în primul rând, se folosesc instrumentele în același fel, fie dublate, fie fără dublare, în afară de cazurile unde este indispensabil să se reliefeze o voce oarecare. Este recomandată folosirea instrumentelor în registre identice sau vecine, excepție constituie realizarea unui colorit special; de asemenea, este preferabil să se încredințeze instrumentelor de aceeași specie sau timbru, intervalele consonante, — această regulă este deosebit de importantă mai ales pentru scriitura oboaielor.

În realizarea orchestrației nu este admisă lipsa vreunui element constitutiv al acordului în format îngust, deoarece acestea sună inadecvat mai ales în execuție *forte*. În general, poziția unui acord cu sunete multiple și cu întindere mare se face după ordinea sunetelor scării muzicale naturale, necesitând în registrul grav intervale largi (octave sau sexte), în registrul mediu — intervale de mărime medie (cvinte și cvarte), iar în cel acut intervale înguste (terțe sau secunde). În multe cazuri, corectitudinea conducerii vocilor pretinde o dublare temporară a uneia dintre vocile armoniei, cu toate că celelalte voci rămân nedublate.

Pentru acordurile de scurtă durată și separate prin pauze, avem, pe de-o parte, efecte mai puțin perceptibile pentru ureche, iar pe de altă parte, legătura acordurilor, în ceea ce privește discursul muzical, este mai puțin remarcată. Scriitura armonică a acordurilor la alămuri, ca și la grupul suflătorilor de lemn necesită o expunere restrânsă, fără omiterea intervalurilor. Atunci când dorim să conducem vocea de bas în octave, foarte rar se recurge la participarea trombonului sau a tubei din cauza sonorității mult mai puternice a acestora, iar dublarea vocii de bas se încredințează fagotului și/sau eufoniului, basfligornului. În registrul acut două trompete se vor completa foarte bine prin două tromboane, la fel cum două fligoarne se vor putea completa cu două basfligoarne (sau un basfligorn și un eufoniu). Trompetele sau fligoarnele pot fi echilibrate prin patru corni dispuși câte doi la unison. Un exemplu în acest sens îl avem în valsul *Valurile Dunării*, de Iosif Ivanovici (vezi Anexa).

Cele mai frecvente dublări ale timbrurilor între exponenții grupului alăturilor se produc în juxtapunerea unui acord al cornilor la un acord identic al trompetelor sau tromboanelor. Timbrul moale al cornilor, care fortifică sonoritatea unor astfel de combinații, catifelează în același timp într-o măsură apreciabilă timbrurile mai stridente ale tromboanelor și ale trompetelor.

Reunirea la unison oferă aceleași proprietăți ca și asocierile melodice corespunzătoare. Timbrul instrumentelor de lemn, pierzându-se în timbrul alăturilor, le consolidează pe acestea din urmă, dar le atenuază într-un anumit fel caracteristica proprie. Un acord încredințat tuturor alăturilor, cu juxtaponerea aceluiași acord la toate instrumentele de lemn în componența dublă, oferă o sonoritate omogenă.

Fagoturile și cornii posedă un timbru care apropie cel mai mult între ele cele două grupuri. Armonia efectuată cu două fagoturi și doi corni are o nuanță de mare transparență în nuanță de *piano*, dar în nuanță de *forte* cornii încep să domine fagoturile, de aceea, aceștia se utilizează de obicei în dispoziție încrucișată, pentru o mai mare contopire a timbrurilor. Procedul încadrării este aplicabil, în cazul când cornii încadrează fagoturile și nu invers.

Același procedeu al încadrării este folosit și pentru octavele ținute ale trompetelor. În nuanță de *piano* terțele flautelor în registrul lor grav, uneori reunite cu clarinetele, plasate în interiorul octavelor trompetelor, produc o impresie misterioasă. Într-o serie de succesiuni de acorduri este preferabil să se atribuie alăturilor vocile care rămân pe loc și lemnelor, pe cele care se mișcă. Nu se poate atinge întotdeauna o egalitate ideală a distribuției în folosirea tuturor instrumentelor de suflat ale orchestrei, mai ales că într-o serie succesivă de acorduri, schimbându-se poziția lor melodică, dispoziția se stabilește în dependență de mersul vocilor; este locul în care armonia și polifonia se îmbină, pentru realizarea unei orchestrații de calitate.

Instrumentele de suflat din lemn, al doilea grup ca importanță și diferit din punct de vedere timbral, se prezintă destul de neomogen. Marea deosebire de timbru dintre instrumentele acestui grup face ca ele să aibă în primul rând un rol solistic. Sigur că în cadrul grupului instrumental, pot fi asociate atât în melodie, cât și în armonizare, până la folosirea independentă a întregului grup și, în același timp, în asocierea cu celelalte grupuri, astfel încât timbrul să nu fie afectat, ci să se completeze. În asocierea cu instrumentele de alamă se utilizează același principiu, dar trebuie să înțelegem că în majoritatea cazurilor (cu excepția cornilor) vor predomina timbrul instrumentele de alamă.

Concluzii. Așadar, realizarea unei orchestrații reușite pentru formația de fanfară implică un șir de aspecte în raport nemijlocit cu particularitățile componenței instrumentale. În sistemul complex al orchestrației de fanfară se vor lua în considerație, — evident, alături de elementul determinat, — instrumentarul, cunoașterea profundă a specificului fiecărui grup de instrumente, eventualele combinări timbrale, posibilitățile realizării plenare a texturii armonice, polifonice, melodice, care să nu distorsioneze sunarea de ansamblu a orchestrei, caracterul și conținutul lucrării muzicale.

Referințe bibliografice

1. BRĂTEANU, C. Formații muzicale din județul Suceava. Bantă, bandă sau fanfară? În: *Ghidul iubitorilor de folclor*. Suceava: Lidana, 2014, Nr.4, p. 17–26.
2. IGNAT, C. *Muzicile militare între tradiție și modernitate. Particularități ale artei dirijorale*. București: Editura Universității Naționale de Apărare Carol I, 2012.

ANEXA

Nr.3 *Tempo de vals* VALURILE DUNARII Muz: I. Ivanovici Orch: C. Costoiu

The image shows a page of a musical score for the piece 'Valurile Dunării' (The Danube Waves), numbered 3, in a waltz tempo. The score is arranged for a large orchestra and includes parts for the following instruments: flaut 1 and 2, picola, oboi 1 and 2, clarinet Eb, clarinet B1, clarinet B2, clarinet B3, clarinet Bass, fagot 1 and 2, corn F1, corn F2, corn F3, corn F4, trompeta B1, trompeta B2, trompeta B3, trombon 1, trombon 2, trombon 3, timpan, glockenspiel, toba mica, toba mare, orga, fligorn 1, fligorn 2, basfligorn, eufoniu, bas 1, and bas 2. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. Two specific passages are highlighted with black boxes: one in the Bassoon part (measures 10-12) and another in the Bassoon part (measures 15-17). The page number 25 is visible in the bottom right corner.

CZU [780.8:780.61/.66.087.1]:781.6

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.06>

CIOBANU-SUHOMLIN IRINA¹²

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

Chișinău, Republica Moldova

ORCID ID 0000-0001-6112-366X

LUCRĂRI PENTRU INSTRUMENTE SOLISTICE DIN PERSPECTIVA SEC. XXI:
OPUSURILE NOI SEMNATE DE COMPOZITORUL GH. CIOBANU

**СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕРСПЕКТИВЕ 21
ВЕКА: НОВЫЕ ОПУСЫ Г. ЧОБАНУ**

WORKS FOR SOLO INSTRUMENTS FROM THE PERSPECTIVE
OF THE 21ST CENTURY: THE NEW OPUSES BY THE COMPOSER GH. CIOBANU

2000-е годы отмечены стойким интересом Г. Чобану к области музыки для сольных инструментов: это сочинения для деревянных духовых и клавишных инструментов. Автор исследует причины возросшего внимания композитора к данной сфере современной музыки, а также факторы, способствовавшие концертной востребованности новых работ. Аннотации к работам обнаруживают особое внимание, которое композитор уделяет исследованию возможностей музыкального звука. Делается вывод, что сочинения для сольных инструментов стали результатом целостного постижения композитором этой области, включающего понимание природы различных инструментов, знание их технических возможностей и особенностей современной трактовки, глубокое проникновение в саму сущность инструментального исполнительства, а также осмысление их потенциала с позиций современных композиторских техник.

Ключевые слова: Г. Чобану, композитор, сольные инструменты, сочинения для деревянных духовых инструментов, сочинения для фортепиано, современное музыкальное исполнительство

Anii 2000 au fost marcați de interesul persistent al lui Gh. Ciobanu pentru domeniul muzicii pentru instrumente solo: este vorba de compoziții pentru instrumente de suflat și clape. Autorul explorează motivele pentru care compozitorul acordă atenție sporită acestei sfere a muzicii moderne, precum și ale factorilor care au contribuit la solicitarea lucrărilor noi în practica concertistică. Adnotările la lucrări relevă atenția deosebită pe care compozitorul o acordă studiului posibilităților sunetului muzical. Se ajunge la concluzia că compozițiile pentru instrumente solo au fost rezultatul unei înțelegeri holistice a acestui domeniu de către compozitor, inclusiv o înțelegere a naturii diferitelor instrumente, cunoașterea capacităților lor tehnice și a specificii interpretării moderne, pătrunderii profunde în însăși esența interpretării

¹² irinacbn07@gmail.com

instrumentale, precum și înțelegerea potențialului acestora din punctul de vedere al tehnicilor moderne de compoziție.

Cuvinte-cheie: Gh. Ciobanu, compozitor, instrumente solo, lucrări pentru instrumente de suflat, lucrări pentru pian, interpretare muzicală contemporană

The 2000s were marked by Gh. Ciobanu's persistent interest in the field of music for solo instruments: these are compositions for woodwinds and keyboards. The author explores the reasons for the composer's increased attention to this area of modern music, as well as the factors that contributed to the concert demand for new works. Annotations to the works reveal the special attention that the composer pays to the study of the possibilities of the musical sound. It is concluded that the compositions for solo instruments were the result of a holistic understanding of this area by the composer, including an understanding of the nature of various instruments, knowledge of their technical capabilities and features of modern interpretation, deep penetration into the very essence of instrumental performance, as well as understanding their potential from the standpoint of modern compositional techniques.

Keywords: Gh. Ciobanu, composer, solo instruments, compositions for woodwinds, compositions for pianoforte, contemporary musical performance

Вступление. В первое двадцатилетие XXI века отмечается устойчивый интерес Геннадия Чобану к области инструментальной музыки для сольных инструментов, представленной, за небольшим исключением, сочинениями для деревянных духовых и клавишных (см. приложенную таблицу). Такие работы, как *Apparition* для флейты, *La cancion que nu fue cantada* и *La ultima serenata de Juan Carlos O.* для виолончели, *Le reve. Impromptu* и ... *Cette fois-ci a Paris. Fantasia quasi una sonata* для фортепиано, *Expanding Space I и II* для аккордеона, а также несколько пьес для Хельдер тенора (или флейты, или кларнета) — *The Meditation and The Games, Genesis, The Game of the Reflected Light, Contemplation the Wild Plum Bossoms in Gwangyang*, и более ранние *Из песен и танцев меланхолической луны/Din cântecele și dansurile lunii melancolice №4* (2003) для кларнета, *De sonata meditor* (2003) для фортепиано, уже нашли своих исполнителей (многие писались в расчете на определенного инструменталиста), была сделана аудио и видеозапись, и многие из пьес получили «прописку» в интернете, на каналах исполнителей и композитора в youtube. Сам автор особенно выделяет сочинения для аккордеона и флейты.

Повышенное внимание Г. Чобану к области сольной инструментальной музыки не стало неожиданностью ни для исполнителей, ни для музыковедов, отслеживающих ход событий в области современного композиторского творчества и исполнительства в Республике Молдова. Упомянутые сочинения продолжают линию, начатую более ранними экспериментальными пьесами композитора, такими как *Печальные символы/The Sad Symbols/Simboluri triste* (1990) для кларнета соло [1, р. 3–9], *Spatium sonans* (1997) для флейты соло [1, р. 10–14, также 2], *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* (1993) для фортепиано [3, также 4, р. 3–10 и 5, р. 9–14], *Из песен и танцев меланхолической луны/Din cântecele și dansurile lunii melancolice №1* (1995) для гобоя (фагота, кларнета или саксофона) и др., быстро завоевавшими популярность у исполнителей и вызвавшими интерес музыковедов [6].

Актуальность, ракурс исследования, его цели, задачи. Причины возросшего внимания композитора к сочинениям для инструментов соло, а также факторы, способствовавшие концертной востребованности новых работ, заслуживают отдельного исследования, которое позволило бы выявить авторские приоритеты в данном сегменте и на данном временном отрезке творческой биографии Г. Чобану. В таком подходе не следует усматривать проявления детерминизма (или всеобщей обусловленности) либо попыток выстроить эпистемологическую интерпретацию рассматриваемых явлений (или методологию их познания), а также концептуализировать современную трактовку сольных инструментов, исходя из научных — философских, культурологических, музыковедческих, творческих и др. гуманитарных концептов.

В статье сделаны попытка осмысления эмпирических данных как определенного набора фактов, являющихся частью живого и динамичного процесса современного композиторского творчества.

Актуальность данного исследования также обусловлена существующими противоречиями между:

- нарастанием числа музыкальных произведений с использованием современной, расширенной трактовки инструментов и недостаточностью разработанных научных подходов к их осмыслению;
- возрастающим уровнем требований концертной практики к техническому оснащению музыкантов-инструменталистов и слабостью методической базы для целенаправленного развития их компетентности в этой области;
- потребностями образовательного процесса подготовки молодых композиторов и музыкантов-виртуозов, владеющих арсеналом современных исполнительских средств, и недостаточной теоретизацией эпистемологических основ, способствующих его эффективности.

В свете отмеченных особенностей творческой результативности композитора в 2000-е годы, а также обнаруженных противоречий научного и научно-методического характера в области осмысления сферы музыкальной композиции и интерпретации произведений для сольных инструментов, определена **цель исследования**. На данном этапе выдвигается необходимость накопления эмпирических фактов в перспективе разработки или усовершенствования их научного осмысления и последующего использования в концертной и образовательной деятельности.

На пути достижения намеченной цели предполагается решить следующие **задачи**:

- проследить историю появления сочинений для солирующих инструментов в хронологических рамках первых двух десятилетий XXI века;
- определить истоки и причины, повлиявшие на формирование творческого интереса композитора к данной области музыкального сочинительства;
- выявить мировоззренческие и эстетические основы появления таких работ;
- наметить пути идентификации художественных выразительных средств, которыми пользуется композитор, для их последующего детального изучения.

Краткий обзор музыкального творчества Г. Чобану в области музыки для инструментов соло начала XXI в. и его эстетические обоснования (на основе

авторских аннотаций). Концертный диптих *Неспетая песня (Песня, которая не была спета)* и *Последняя серенада Хуана Карлоса О./La canción que ni fue cantada y La última serenata de Juan Carlos O.* (2015) для виолончели [7, р. 5–10], несмотря на свое загадочное испанское название в духе эстетики постмодернизма — аллюзия на имя уругвайского писателя Х.К. Онетти, раскрытое самим композитором в аннотации, — не содержит никакой литературной программы. В то же время, титул сочинения служит оправданием его особого, испанского колорита, достигаемого благодаря вокализации инструментальной партии (песня, серенада — отсюда и *La canción* в названии) в первой части и трактовке виолончели как сольной гитары — во второй. Однако композитор намеренно избегает прямых жанрово-стилистических ассоциаций, реализовав свою идею в духе постмодернистской игры смешанными техниками, в том числе — неомодальностью и сонорикой, используя расширенные выразительные возможности инструмента.

Фантазия с французским титульным названием *...Cette fois-ci a Paris/...На этот раз в Париже* (2018) написана в жанре одностанной, свободно трактованной сонаты для фортепиано (отсюда подзаголовок произведения — *Fantasia quasi una sonata/Фантазия-квазисоната*) [8, р. 3–15]. По замыслу композитора, авторский монолог разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, воплощая воспоминания о стилях французской музыки в современном звуковом контексте. Переплетение звуковых планов создается благодаря применению как хорошо известных гармонических, интонационно-ритмических, фактурных и др. приемов музыкального письма, так и новых выразительных средств, генерируемых новыми техниками композиции.

Пьесы для Хельдер-тенора *Медитации и игры, Генезис (Происхождение), Игра отраженного света, Созерцание цветения дикой сливы в Кванъяне* (посвящение Джульетте и Виктору Лакусте), *Печальные символы* (оригинальные названия — *The Meditations And The Games, Genesis, The Game Of The Reflected Light, The Wild Plum Blossoms In Gwangyang*, 2018, *The Sad Symbols* — версия для Хельдер-тенора, 2018) вошли в альбом-трибьют академику Виктору Лакусте — музыканту-любителю, увлеченно осваивающему инструмент и разнообразный репертуар для него [9, р. 56–67]. Заметим, что пьеса *Печальные символы*, изначально написанная для кларнета — сочинение 1990 г. — была специально адаптирована исполнителем для Хельдер-тенора. В аннотации из альбома Г. Чобану сообщает, что форма каждого произведения складывается в результате разворачивающихся звуковых событий — своего рода *soggetti*, которые тесно связаны с основной идеей — образом, явлением, состоянием [ibid., р. 4]. В этих программных миниатюрах композитор прибегает к использованию элементов из арсенала сонорики, сонорной техники композиции, оперируя темброкрасочными возможностями избранного духового инструмента. Исполнитель сталкивается с различными приемами артикуляции звука, способами звукоизвлечения, спектральными элементами, звуковыми рядами и т.п.

Пьесы *Медитации и игры, Генезис (Происхождение), Игра отраженного света* существуют также во флейтовой версии (2018), выполненной с учетом темброкolorистических возможностей флейты, в том числе, потребовавшем современной, расширенной трактовки инструмента. *Игра отраженного света*

достигается постоянной сменой модальных структур-модусов, при этом легкость и плавность изменений обеспечивается, в том числе, и дискретной ритмикой. Статическая композиция раздела *Медитации* в пьесе *Медитации и игры*, по замыслу автора, передает ощущение «остановившегося времени» и медитативного состояния, достигаемого с помощью ограниченного спектра звуковых элементов, что требует от исполнителя особого внимания к градациям звука. Медитативному состоянию контрастирует живая, искусная игра калейдоскопа образов в следующем разделе пьесы.

Пьеса *Генезис (Происхождение)* воплощает состояние глубокого спокойствия протяжной, дойнообразной песни. Идея возвращения к истокам потребовала от композитора обращения к музыкальным архетипам, свойственным архаичным жанрам традиционной музыки. Эластичные фразы широкого дыхания, свободный ритм типа *parlando rubato*, орнаментирование мелодии (аподжиатуры) на основе модальных структур, формульность, детализированная, изменяющаяся артикуляция звука, агогика и т. п., ассоциируемые с фольклорным жанром дойны, пропущены сквозь призму современной техники композиции — сонорики.

Еще одно сочинение ушедшего двадцатилетия — *Sunete din valea stâncilor/Звуки скалистой долины* (2020) написано Г. Чобану для одного исполнителя на ударных инструментах. Как и в других случаях (например, *De sonata meditor*), композиционная модель сонаты, указанная в названии — выступающая уточняющим жанровым подзаголовком, — и послужившая основой этого программного произведения, трактуется свободно, сохраняя лишь свои общие диалектические и семантические принципы. Источником программы ее оказались вербально сформулированные впечатления автора от определенного явления действительности, зафиксированные заглавием — звукового пейзажа долины среди скал. По признанию композитора, Соната была инспирирована слуховыми впечатлениями от летнего дня, проведенного в Требуженах, археологическом комплексе Старый Оргеев. Подключение к картинному типу программности, связанной с пейзажными зарисовками, обеспечивается тонкой композиторской работой со звуковым материалом, включающей современные принципы музыкального письма. Программная соната, воплощающая звуки природы тембральными, динамическими и темпоральными средствами, еще ждет своего исполнителя.

Два произведения цикла *Расширяющееся пространство (Expanding Space I, II)* для аккордеона [10, р. 5–19] композитор определяет как фантазии-скерцо — жанр, в котором «отметились» как композиторы-романтики (например, Ф. Шопен, Р. Шуман, П. Чайковский), так и авторы XX в. (Б. Барток). В то же время, в романтическую эпоху скерцо нередко приобретает характер фантези — фантастического скерцо (Р. Шуман).

Известно, что музыкальный жанр фантазии «предъявляет» высокие технические требования к исполнителю. Известная свобода жанра придает ему качества спонтанности и импровизационности. И хотя Г. Чобану в своих *Пространствах* делает акцент на виртуозной составляющей фактуры, ее частой смене, вполне в духе романтических фантазий, концептуальная основа произведения иная. Исторически сформировавшаяся фантазийность, соединенная со скерцозностью, ведет не только к свободе структуры в рамках концертной формы, но и оказывается способом углубления, разнообразия содержания, вплоть до его психологизации. Тем самым

жанровое название семантически приближается к метафоре. Композитор переносит эти качества фантазийности в область звуковой игры, трактуя ее с точки зрения жанра, основанного на игре появления, распространения и преобразования звуков. Так характерные черты фантазий — гармоническое богатство и вольность частых модуляций, речитативные вставки вне метра, контрастность разделов и их смена, виртуозная фактура и т.п. — переосмыслены композитором в русле современных композиторских техник, сохранив смысл фантазийности как принципа. В основе произведений лежит причудливая игра звучностей и звуковых форм, их появление, сгущение и трансформация на фоне неподвижной пустоты — тишины пауз. Тем самым создается музыкальный «вакуум» — разреженное паузами пространство, в котором рождаются и движутся причудливые сонорные формы.

Пьесы *Расширяющееся пространство №1 и №2* рассчитаны на аккордеонистов достаточно высокого класса, требуя от исполнителя высокого уровня мастерства для раскрытия авторской концепции. Убедительную интерпретацию сочинений с успехом продемонстрировал молодой аккордеонист Раду Рацой (которому композитор и посвятил эти произведения), осуществивший мировую премьеру сочинений в 2021 г. Пьесы Г. Чобану отличаются богатой палитрой тембральных красок, достигаемой путем расширенной трактовки инструмента, как проявления новых тенденций инструментального мышления.

Истоки и причины творческого интереса к музыке для сольных инструментов. Одной из причин такого творческого всплеска, по-видимому, стал факт тесного сотрудничества композитора с исполнителями: сочинения пишутся в расчете на исполнительские возможности инструменталистов. Возросшее мастерство исполнителей в области интерпретации сочинений современной стилистики, а также возможности международной интернетной коммуникации способствуют творческим тандемам композитор — исполнитель необходимого профессионального уровня.

Среди исполнителей новых сочинений Г. Чобану — музыканты различных стран, разного возраста и уровня профессиональной подготовки. Однако объединяет их открытость музыкальным экспериментам, готовность к совершенствованию своего мастерства, увлечение «разгадыванием» современных партитур, знаков и намерений композитора. Вне сомнения, на пути освоения новых работ уверенность в своих силах им придает осведомленность (компетентность) и информированность о современных процессах в области исполнительства и композиции.

Изменившаяся коммуникативная ситуация, способствующая созданию и продвижению сольных музыкальных сочинений, предполагает несколько истолкований. Дело не только в известной мобильности сольных исполнителей и более простых условиях, необходимых для их аудио- и видеозаписи, в отличие от записи многосоставных ансамблей и оркестров, хотя это позволяет композитору в кратчайшие сроки проверить свои сонорные идеи.

Еще одним объективным фактором, влияющим на ускоренную циркуляцию музыкальных опусов, является более короткий путь между композитором и исполнителем, на который влияет компьютерный набор партитур и особенности современного авторского права. Так многие сочинения для сольных инструментов Г. Чобану, созданные в последнее двадцатилетие, увидели свет в изданиях 2004–2021:

альбомы сочинений для различных инструментов вышли в кишиневских издательствах *Cartea Moldovei* и *Lumina* (2016 — для виолончели, 2004 и 2018 — для фортепиано, 2019 — для Хельдер-тенора, 2022 — для аккордеона) [1, 5, 7–10], ранее — в канадском издательстве *Lucian Badian Editions* [2–4].

Фактором субъективного уровня следует считать несомненное понимание композитором природы оркестровых инструментов, знание их тембровых возможностей, глубокое проникновение в самую суть инструментального исполнительства, а также владение техниками инструментального письма. Сочинения для инструментов соло Г. Чобану явно демонстрируют не только *интуитивное постижение* инструментального исполнительства, что логично было бы предположить для композитора-исполнителя — дипломированного пианиста, к тому же владеющего техникой игры на различных инструментах. Ведь не редко бывает, что композитор-хоровик сочиняет преимущественно для хора, пианист — для фортепиано или с участием фортепиано и т.д. Новая фортепианная пьеса — экспромт *La reve (Le reve. Impromptu)*, сочиненная и успешно исполненная молодыми исполнительницами Кориной Лупашко, Дианой Барбас и Саидой Таги-заде в 2021–2022 годах, свидетельствует о богатом опыте композитора в области создания произведений для фортепиано. Однако, очевидно, что внимание Г. Чобану относительно равномерно распределено между различными областями инструментальной музыки, и не только сольной, но и камерно-ансамблевой. И между предыдущей работой автора для фортепиано — *De sonata meditor* и нынешним сочинением существует интервал почти в 20 лет.

Композитор не ограничивается исключительно *адекватным или рациональным подходом* в использовании технических возможностей выбранных инструментов, в современном русле расширенной их трактовки. Можно утверждать, что сочинения для сольных инструментов стали результатом *целостного постижения*, включающего понимание природы различных инструментов, знание их экспрессивных и технических возможностей и особенностей современной трактовки, а также осмысление их потенциала с позиций современных композиторских техник. Г. Чобану демонстрирует *динамический* подход, позволяющий преобразовывать музыкальную материю современными способами. В то же время композитор подчеркивает, что использование в его сочинениях новых возможностей музыкальных инструментов не является самоцелью, а вписывается, как правило, в применяемый им спектральный метод композиции и сонористическую манеру письма, либо смешанные композиционные техники, в зависимости от выстроенной концепции сочинений.

Еще один аспект, обнаруживающийся при попытке объяснения повышенного интереса композитора к расширению сферы звучностей, можно связать с понятием *рефлексии*, в частности, *ситуативным* ее видом. Защита диссертации, в которой успешно осуществлена попытка осмысления некоторых процессов, форм и техник в области музыкальной композиции, требование опубликованных статей, углубление дидактического курса *Техники музыкальной композиции*, которые Г. Чобану ведет в Академии музыки, мотивировали его к когнитивной деятельности в этой области. Фактически эта работа, потребовавшая от него умения выделить предмет исследования, проанализировать его и соотнести со сложившейся ситуацией, а также

охарактеризовать собственные действия, стала проявлением *интеллектуальной рефлексии*. В таком ракурсе повышение внимания к звуковой сфере может быть оценено как координация (корректировка) собственной творческой деятельности в результате констатации изменяющихся условий.

В то же время, невозможно не признать того факта, что для композитора как творческой личности, склонной к интеллектуальной рефлексии, постоянная внутренняя работа неизбежно ведет к качественным изменениям — поиску и нахождению новых смыслов, ценностей и ориентиров, а также способов их достижения. В свою очередь, накопление таких изменений приводит к личностному скачку — переходу во все более цельное состояние. И здесь способность не только эмпирически зафиксировать, осмыслить и оценить в нарастающем потоке явлений устойчивые элементы, но и осознать свое знание, найдя ему практическое, творческое применение, вполне может быть принята за основу мыследеятельности композитора, всплеск которой в сонорной области, области звучания (звучностей и тишины), мы пытаемся объяснить.

Некоторые стилистические особенности сочинений Г. Чобану для инструментов соло начала XXI в. Сочинительство для сольных инструментов требует особого внимания к краске, детали, штриху, нюансу — всему тому, чем так богаты партитуры обозреваемых сочинений.

Так, например, у одного из сочинений для флейты — говорящее о многом название *Появление (Apparition)*, явно относящееся к области звуковых событий: это явление звука, различные его проявления, смены качественных характеристик. В авторской аннотации на опус проясняется концепция сонорной эволюции и инволюции, согласно которой сначала появляются отдельные звуки, неоформленные шумы, фонемы, затем, в пространстве коагулируются звуковые объекты — формы, напоминающие по духу архаические, архетипические формулы-«мантры». Они возникают и исчезают как наплывающие волны, оставляя за собой пустоту, в которой остаются отдельные звуки, неоформленные шумы, фонемы.

Флейтист роняет загадочные звучности, полные скрытых смыслов. След времени, приглушенность, неяркость красок, очарование звуком, печать одиночества — монотембровые возможности, требующие не только от слушателя, но и от исполнителя особого вслушивания в звуки и ритмы, наделяя их разнообразной гаммой артикуляционных динамических и тембровых красок. И этот процесс должен быть имманентным, естественным, прочувствованным, послушным воле исполнителя, не ограниченным пусть и корректным, но формальным исполнением согласно предписаниям в композиторской партитуре. Процесс интерпретации подобных сочинений требует особой сосредоточенности исполнителя, отсутствия намеренности, искусственности в формировании звукообраза. Напрашиваются, на наш взгляд, некоторые ассоциации с культурой (философией) дзен-буддизма — сущностью «просветленного взгляда», если иметь в виду особую чувствительность, умение вслушаться и уловить тончайшие нюансы течения потоков — временных, пространственных, возвращающих слушателя к сущности музыки и ее элементов.

Композитор предлагает вслушаться в моменты появления и истаивания звуков, почувствовать их природу на грани сенсорных ощущений. В то же время одна из трудностей пьесы заключается в освоении использованных приёмов расширенной

техники исполнения на флейте, таких как: whisper tones, with breath only, without tongue attack, pizzicato, Aeolian sound, key percussion, key percussion only, flatterzunge, jet whistle.

Пластичность звукообразов сочинений для деревянных духовых инструментов позволила композитору осуществить их транскрипцию для других инструментов: так пьесы для флейты были исполнены на кларнете, а миниатюры для Хельдер-тенора подверглись транскрипции для флейты (см. таблицу). И это не единственный случай в творчестве композитора. В то же время, композитор не ограничился указанием на возможность изменения инструмента, в партитуре обычно передаваемую итальянским словом *ossia* (или, то есть), а также буквальным следованием за музыкальным текстом. Ему пришлось переработать некоторые детали партитуры, исходя из специфики этих духовых инструментов, отличающихся, прежде всего, своими механизмами — свистковым у флейты и тростевым (или язычковым) — у кларнета. Композитору оказалось важным различие в способах звукоизвлечения у этих инструментов, что отразилось в итоговом звучании сочинения и, соответственно, в нотной записи.

Художественная концепция флейтовых/кларнетовых пьес в большой степени коррелирует с идеями концертных пьес цикла *Расширяющееся пространство* (*Expanding Space I, II*) для аккордеона. И здесь игра таинственного появления и распространения в пространстве материальных форм, появление и исчезновение света передаётся посредством звуков, тембровых красок. По словам Г. Чобану, процесс возникновения, разрастания, изменения и таяния в пространстве звуковых масс разной величины и плотности вызывает символическую и вместе с тем мистическую ассоциацию с зарождением форм жизни. Темброво-звуковые феномены появляются и исчезают, но фоном для них всегда остаётся некий вакуум, который воспринимается как постоянная неподвижная пустота пространства. Идея «созерцания пространства» в современной музыке, как известно, порождает спектрализм и сонорику, связанные с обращением к соответствующим методам композиции. Поэтому пьесы также изобилуют разнообразными приёмами из арсенала расширенной техники исполнения на аккордеоне.

Новейшее сочинение Г. Чобану *Entering into Silence/Входя в тишину* (2022) для солирующего инструмента — виолончели, решенное как 4 разнохарактерных «входа», связанных приемом *attacca*, развивает ту же концепцию появления звуков в тишине, что и предыдущие сочинения. Воплощение трансцендентной идеи и на этот раз потребовало от композитора новой онтологии музыкального звука, что выразилось в обращении к расширенной технике интерпретации, на этот раз на виолончели. В сочинении используется не только различные способы извлечения звука на виолончели (*pizzicato* — *arco*, *dietro il ponticello*), но и такие специфические приемы как *col legno tratto*, *tapping with finger*, *flautato*, *bow tail*, *bow creaking*, *air noise*.

Выводы:

1. В последнее двадцатилетие Г. Чобану создал большое количество сочинений для различных солирующих инструментов, и количество опусов, как и охват инструментария, постоянно возрастает. Эта область музыкальной композиции пополнилась также переложениями сочинений для других инструментов внутри

видовой группы (флейта, кларнет, Хельдер-тенор), что связано с интересом исполнителей к подобным опусам.

2. В числе факторов, повлиявших на возросший интерес композитора к данной области музыкального сочинительства, выявлены как объективные предпосылки, в том числе — тесное сотрудничество композитора с исполнителями, облегченная благодаря интернету коммуникация между ними и свободная циркуляция музыкальных материалов, так и субъективные — склонность композитора к интеллектуальной рефлексии, целостное постижение особенностей современного музыкального инструментария и осмысление его потенциала с позиций современных композиторских техник.

3. Концептуальными основами сочинений для солирующих инструментов признана эстетика «созерцания пространства» и внимание к онтологии звука, как определяющие тенденции в современной музыке. Следование этим художественным идеям вызывает обращение композитора к спектральному методу композиции и сонористической технике.

4. Атрибутивными признаками сонорики и спектрализма можно считать обращение к приемам расширенной техники инструментального исполнения. Отдельно взятые разного рода украшения, различные способы звукоизвлечения и др. средства не могут служить маркирующим знаком расширенной трактовки инструментов. В то же время мультифоники деревянных духовых таким признаком являются. Другой вопрос, что простая констатация фактов использования таких усложненных элементов не всегда помогает проникновению в художественный замысел сочинения, хотя и наталкивает на размышления об их специфической выразительности. Помимо этого, пока не сложилась семантическая закрепленность таких элементов за определенной стилистикой, подобной риторическим фигурам эпохи барокко. Несомненно, современная трактовка акустических музыкальных инструментов, расширяющая традиционные границы их выразительных возможностей в соответствии с органо-логическими качествами, ассоциируется с постмодернистским (предельно расширительным, трансгрессивным) подходом к звучащему материалу. Сочинения для солирующих инструментов Г. Чобану следует рассматривать в русле выявленных тенденций современной музыкальной композиции.

Referințe bibliografice

1. *Album de piese pentru instrumente aerofone*. Alcăt. Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2009.
2. CIOBANU, Gh. *Spatium Sonans for Flute Solo*. Ottawa: Lucian Badian Editions, 2001.
3. CIOBANU, Gh. *Still-life with flowers: melodies and harmonies: for piano*. Ottawa: Lucian Badian Editions, 2004.
4. CIOBANU, Gh. *Pieces for piano*. Ottawa: Lucian Badian Editions, 2004.
5. CIOBANU, Gh. *Piece pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004.
6. *Ghenadie Ciobanu: biobibliografie*. Alcăt.: Vasilisa Nechiforeac, Svetlana Teodor, Irina Ciobanu-Suhomlin [online]. Chișinău: Lumina, 2018 [citat 25.12.2022]. Disponibil: https://amtap.md/assets/pdf/CIOBANU_BIBLIO_Text_148x210.pdf
7. *Album de piese pentru violoncel*. Chișinău: Lumina, 2016.

8. *Album de piese pentru pian*. Chișinău: Lumina, 2018.
9. *Album de piese pentru helder tenor*. Chișinău: Lumina, 2019.
10. *Creații pentru ansambluri camerale*. Vol. 5. Chișinău: Lumina, 2022.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ Г. ЧОБАНУ (2000–2023 гг.)

Таблица 1

№ п/п	Название оригинальное	Название перевод	Инструмент	Год	Хронометраж	Премьера дата	Исполнитель	Издание
1	<i>Din cântecele și dansurile lunii melancolice nr. 4: Mediteranean clariclip impromptu</i>	<i>Из песен и танцев меланхолической луны</i>	кларнет	2003	с 5'	21.11.2003	Клаудио Арбонелли, Италия, Кальяри	Cartea Moldovei, 2005 (версия для кларнета с ударными)
2	<i>De sonata meditor</i>		фп.	2003	8'30"	12.05.2003	Г. Чобану, ZMN	1. Cartea Moldovei, 2004; 2. Lucian Badian Editions, 2004; Lumina, 2018
3	<i>La cancion que no fue cantada y La ultima serenata de Juan Carlos O.</i>	<i>Неспетая песня (Песня, которая не была спета) и Последняя серенада Хуана Карлоса О.</i>	виолончель	2015	с 8'30"	16.06.2015	Мирел Янкович, vlc, ZMN	Lumina, 2016
4	<i>... Cette fois-ci a Paris. Fantasia quasi una sonata</i>	<i>...На этот раз в Париже. Фантазия-квасисоната</i>	фп.	2017	с 11'	5.06.2018	Лидия Чубук, фп., ZMN	Lumina, 2018
5	<i>The Meditation and Games</i>	<i>Медитация и игры</i>	кларнет	2018	с 5'	7.11.2019	Аурелиан Бэкан, cl, MERIDIAN International Festival "SONIC GARDENS", Cluj-Napoca	
6	<i>Genesis</i>	<i>Происхождение</i>	кларнет	2018	с 6'	10.10.2021	Торстен Губац, cl	
7	<i>The Game of the Reflected Light</i>	<i>Игры отраженного света</i>	кларнет	2018	с 5'	7.11.2019	Аурелиан Бэкан, cl, MERIDIAN International Festival "SONIC GARDENS", Cluj-Napoca	
8	<i>The Meditation and Games</i>	<i>Медитация и игры</i>	Хельдер тенор	2018	с 5'	6.06.2018	Виктор Лакуста, ZMN	Lumina, 2019
ба	<i>Genesis</i>	<i>Происхождение</i>	Хельдер тенор	2018	с 6'			Lumina, 2019

Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova

7a	<i>The Game of the Reflected Light</i>	<i>Игры отраженного света</i>	Хельдер тенор	2018	5'			Lumina, 2019
9	<i>Contemplation the wild plum blossoms in Gwangyang</i>	<i>Созерцание цветения дикой сливы в Кванъяне</i>	Хельдер тенор	2018		6.06.2018	Виктор Лакуста, ZMN	Lumina, 2019
8a	<i>The Meditation and Games</i>	<i>Медитация и игры</i>	флейта	2018		12.06.2019	Анастасия Гусарова, fl	
6b	<i>Genesis</i>	<i>Происхождение</i>	флейта	2018	6'	12.06.2019	Анастасия Гусарова, fl, ZMN	
7b	<i>The Game of the Reflected Light</i>	<i>Игры отраженного света</i>	флейта	2018		12.06.2019	Анастасия Гусарова, fl, ZMN	
10	<i>Le reve. Impromptu</i>	<i>Сон. Экспромт</i>	фп.	2021	с 5'	2021	Корина Лупашко, pf	
11	<i>Apparition</i>	<i>Появление (Проявление)</i>	кларнет	2021	с 6'	15.10.2021	Торстен Губац, cl	
11 a	<i>Apparition</i>	<i>Появление (Проявление)</i>	флейта	2021	с 6'	18.10.2021	Анастасия Гусарова, fl, ZMN	
12	<i>Expanding Space I</i>	<i>Расширяющее ся пространство</i>	аккорде он	2021	с 9'	19.10.2021	Раду Рэцой, ZMN	Lumina, 2022
13	<i>Expanding Space II</i>	<i>Расширяющее ся пространство</i>	аккорде он	2022	8'36"	15.07.2022	Раду Рэцой	Lumina, 2022
14	<i>Sunete din Valea stâncilor. Sonata</i>	<i>Звуки скалистой долины</i>	ударные	2020	с 16'		не исполнялось	
15	<i>Die Widmung</i>	<i>Посвящение</i>	кларнет	2021	с 3'30"		Торстен Губац, cl	
16	<i>Entering into Silence</i>	<i>Вхождение в тишину</i>	виолонч ель	2022	7'30"		не исполнялось	

CZU [780.8:780.61/.66]:001.891(478)

785.7:001.891(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.07>

CHICIUC NATALIA¹³

doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-00s03-2069-855x

REPERE BIBLIOGRAFICE ÎN CERCETAREA MUZICII INSTRUMENTALE DE CAMERĂ A COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES IN THE RESEARCH OF GHEORGHE NEAGA'S INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC

Compozitorul Gheorghe Neaga a contribuit semnificativ la îmbogățirea repertoriului autohton de muzică instrumentală de cameră semnând un șir de miniaturi, sonate, trio-uri, cvartete și suite pentru diverse ansambluri instrumentale. În scopul cercetării celor mai reprezentative creații ale muzicanului și, în mod implicit, în sensul aprecierii adecvate a contribuției în domeniu din perspectiva recunoașterii valorii pe care o prezintă figura creatoare a acestuia, orice investigație va porni cu studierea lucrărilor bibliografice de rigoare găsite în bibliotecile chișinăuiene, în mediul online sau în diverse instituții din afara țării. Destul de numeroase, toate sursele consultate trebuie împărțite metodic în câteva categorii: articole publicistice, ediții enciclopedice de tip biografic, studii științifice și monografii, precum și în diverse alte publicații de referință din literatura de specialitate națională și internațională.

Cuvinte-cheie: Gheorghe Neaga, muzică instrumentală de cameră, bibliografie, monografie, studiu științific, publicație, literatură de specialitate

The composer Gheorghe Neaga has a significant contribution to the enrichment of the autochthonous repertoire of instrumental chamber music by signing a series of miniatures, sonatas, trios, quartets and suites for various instrumental ensembles. In order to research the musician's most representative opuses and, implicitly, in the sense of an adequate appreciation of the contribution in the field from the perspective of recognizing the value presented by his creative figure, any investigation will start with the study of the recommended bibliography found in the libraries from Chișinău, in the online environment or in various institutions outside the country. Quite numerous, all the consulted sources must be methodically divided into several categories: journalistic articles, biographical encyclopedic editions, scientific studies and monographs, as well as in various other publications from the national and international specialized literature.

Keywords: Gheorghe Neaga, instrumental chamber music, bibliography, monograph, scientific study, publication, specialized literature

¹³ chiciuc.natalia@yahoo.com

Introducere. Dezvoltată pe o arie extinsă de stiluri și genuri, muzica instrumentală de cameră se găsește în repertoriul fiecărui compozitor preocupat de valorificarea camerală a unor conținuturi sonore, constituind un autentic laborator artistic în care autorul fie își aplică cunoștințele acumulate în baza tiparelor tradiționale, fie depășește limitele acestora, optând pentru ceva nou.

Un exemplu elocvent în acest sens este repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. Compunând un număr însemnat de miniaturi, sonate, trio-uri, cvartete și suite pentru diverse ansambluri instrumentale, acesta a participat la fundamentarea coordonatelor tradiționale autohtone de exprimare muzicală, dar s-a arătat interesat și de o preschimbare și chiar înnoire a acestora.

În scopul evidențierii unei autentice valori pe care o poartă muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga, în articolul de față se va prezenta un șir de studii și cercetări grupate după câteva criterii. De primă mână vor fi considerate monografiile, studiile științifice, articolele publicistice și edițiile enciclopedice de tip biografic — toate editate în limbile română sau rusă — consacrate lui Gheorghe Neaga sau unor probleme de muzicologie ce vizează direct creația acestuia. Însă nu mai puțin importante sunt cercetările fundamentale elaborate de savanți din diferite țări în limbile română, engleză, germană, franceză și rusă asupra genurilor cameral-instrumentale, asupra formelor muzicale și a tipurilor de scriitură, a stilurilor sau tehnicilor componistice.

Activitatea lui Gheorghe Neaga în articole publicistice și ediții enciclopedice. Gheorghe Neaga a fost, mai ales în perioada anilor '70–80, unul dintre cei mai frecvent prezenți artiști pe paginile publicisticii autohtone. Ziare și reviste de specialitate ca *Literatura și arta*, *Gazeta de seară*, *Curierul de seară*, *Tinerimea Moldovei*, *Nistru*, *Moldova socialistă* sau *Arta* au inclus cronici și articole de omagiu semnate de Zenovii Stolear, Evghenii Cletinici, Vladimir Axionov, Efim Tcaci, Nissan Shechtman, Tudor Colac, Galina Cocearova, Victoria Melnic¹⁴ ș.a.¹⁵ Autorii fie și-au dedicat textele în totalitate activității compozitorului, fie s-au concentrat pe detalii informative sau critice despre noile creații cameral-instrumentale ale acestuia, comunicând sporadic și despre felul în care s-au petrecut premierele pe anumite scene.

Publicațiile enciclopedice sunt la fel de utile procesului de cunoaștere a activității lui Gheorghe Neaga și în special a muzicii sale instrumentale de cameră. De-a lungul timpului, numele muzicianului a fost inclus în ediții de tip enciclopedic sovietice precum *Literatura și*

¹⁴ STOLEAR, Z. Gheorghe Neaga. În: *Молдова социализмэ*. 26 noiembrie, 1959, p. 6.; СТОЛЯР, З. Дебют молдавского композитора. В: *Советская музыка*. №10, 1959, с. 56–58; CLETINICI, E. Creație înseamnă căutare: Gheorghe Neaga — compozitor din Moldova. În: *Gazeta de seară*. 26 martie, 1982, p. 3; AXIONOV, V. Gheorghe Neaga. În: *Arta '92*. Chișinău: Litera, 1992, p. 144; TCACI, E. În floarea talentului. În: *Молдова социализмэ*. 19 martie, 1972, p. 4; TCACI, E. Unele particularități ale procesului componistic: despre activitatea compozitorilor Moldovei. În: *Nistru*. Nr.4, 1975, p. 152–155; TCACI, E. Vigoarea talentului: compozitorul Gheorghe Neaga la 60 de ani. În: *Молдова социализмэ*. 24 martie, 1982, p. 4; SHECHTMAN, N. Maturizare. În: *Chișinău. Gazeta de seară*. 8 martie, 1972, p. 3; COLAC, T. Compozitorul moldovan Gheorghe Neaga. În: *Tinerimea Moldovei*. 21 martie, 1971, p. 8; COCEAROVA, G. Problema reprezentării stilului muzical local. În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 5–8; MELNIC, V. Gheorghe Neaga, un septuagenar în plină activitate de creație. În: *Literatura și arta*. 19 martie, 1992, p. 6.

¹⁵ O listă completă a referințelor despre Gheorghe Neaga în publicistica autohtonă și cea din URSS se găsește în Biobibliografie [1].

arta Moldovei, *Enciclopedia sovietică moldovenească* sau *Enciclopedia muzicală*¹⁶ sau în lexicoane și cataloage semnate ori alcătuite de Vladimir Degtiariov, Zenovii Stolear, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Serafim Buzilă, Viorel Cosma, Irina Ciobanu-Suhomlin sau Larisa Balaban¹⁷. Și tot la această categorie se raportează și o biobibliografie editată în 2001 de Biblioteca Națională a Republicii Moldova în cadrul colecției *Moldavica* [1]. Deși nu este o ediție completă, aceasta oferă, totuși, suficiente informații despre creația lui Gheorghe Neaga în domeniul instrumental de cameră.

Monografiile și studii științifice închinete creației lui Gheorghe Neaga. Informative sau documentare, studiile științifice și monografiile existente la ora actuală fie sunt consacrate integral figurii lui Gheorghe Neaga sau anumitor creații din repertoriul său, fie includ treceri în revistă din perspectiva unor investigații concentrate pe tematici particulare sau, dimpotrivă, generalizatoare.

Dintre monografiile dedicate completamente personalității muzicianului se evidențiază cea semnată de Zenovii Stolear [2]. Apărută în 1973 la Chișinău, în colecția *Compozitorii Moldovei Sovietice*, aceasta este o a doua ediție, evident îmbunătățită, a aceleiași lucrări tipărită pentru prima dată în 1959 la Moscova¹⁸. Cartea cuprinde informații biografice, precum și câteva compartimente cu analize ale unor opusuri, grupate pe genuri. Din muzica instrumentală de cameră sunt examinate aici prima sonată pentru vioară și pian și primul cvartet de coarde, suitele pentru pian, cele pentru cvartet de coarde și pentru orchestră de coarde, și două cicluri de piese pentru pian sau vioară și pian, pentru care muzicologul oferă succint ori în detaliu informații despre caracter, tematism sau forme.

Alte două surse importante pentru cercetarea muzicii instrumentale de cameră a lui Gheorghe Neaga sunt semnate în anii '80 de Evghenii Cletinici. Cu un evident caracter monografic, ambele studii sunt incluse în ediții colective dedicate compozitorilor autohtoni — în cazul publicației *Compozitorii Moldovei Sovietice* [3] — și din întreaga URSS — în cazul culegerii *Compozitorii Republicilor Unionale* [4]. În primul figurează întâia sonată pentru vioară și pian, trio-ul pentru clarinet, vioară și pian, primele două cvartete pentru instrumente

¹⁶ Gheorghe Neaga. În: *Literatura și arta Moldovei: enciclopedie*. Vol.II. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1986, p. 91; Gheorghe Neaga. În: *Enciclopedia sovietică moldovenească*. Vol.IV. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1974, p. 544–545; Георгий Няга. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т.3. Москва: Советская энциклопедия, 1976, с. 1062.

¹⁷ Георгий Няга. В: *Композиторы и музыковеды Молдавии: справочник*. Сост. ДЕГТЯРЕВ, В. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1973, с. 42–43; Георгий Няга. В: *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*. Сост. ДЕГТЯРЕВ, В. Кишинев: Тимпул, 1979, с. 62–64; СТОЛЯР, З. Георгий Няга. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Сост. СКОБЛИОНОК, А. Москва: Советский композитор, 1960. с. 153–155; СТОЛЯР, З. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии: краткий биографический справочник*. Сост. Мануйлов М. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1967, с. 112–114; Gheorghe Neaga. În: *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic = Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*. Alcăt. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Chișinău: Universitas, 1992, p. 68–71; Gheorghe Neaga. În: BUZILĂ, S. *Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460–1490)*. Chișinău: ARC, 1996, p. 310–311; Gheorghe Neaga. În: COSMA, V. *Muzicieni din România: lexicon*. Vol.VII. București: Editura Muzicală, 2004, p. 45–46; CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 330 p.; BALABAN, L. *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici: catalog: materialele Proiectului științific Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova = Сочинения композиторов Республики Молдова в библиотеке симфонического оркестра Национальной Филармонии им. С. Лункевича: каталог: материалы научного проекта Аннотированный регистр музыкальных произведений Республики Молдова*. Chișinău: Valineх, 2014. 234 p.

¹⁸ СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Москва: Советский композитор, 1959. 11 с.

cu coarde, suita pentru pian și cea pentru cvartet de coarde, toate trecute în revistă alături de opusuri semnate de alți compozitori. Cel de-al doilea articol, închinat în totalitate muzicii instrumentale a lui Gheorghe Neaga, cuprinde informații doar despre prima sonată pentru vioară și pian și primul cvartet de coarde. Deși eterogene din punct de vedere metodologic, ambele texte conțin repere analitice prezentate explicit și bine argumentat, urmate imediat de exemplificări cu fragmente din partituri.

Cea mai recentă monografie închinată lui Gheorghe Neaga, a cărei autoare este subsemnata, a fost editată în anul 2022 și se intitulează *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga: între tradiție și inovație* [5]. Textul reprezintă o viziune panoramică asupra creației instrumentale de cameră din perspectiva relației a două concepte deosebit de actuale astăzi — „tradiție” și „inovație” și descrie particularitățile gândirii, precum și modalitățile de exprimare ale compozitorului în cele trei etape ale parcursului său creativ. Prin studierea la nivelurile sintactic și semantic a unui șir de partituri ilustrative pentru fiecare gen — miniatură, sonată, trio, cvartet și suită — se încearcă descoperirea forței motrice a evoluției stilului componistic al lui Gheorghe Neaga.

Materialul muzical care a servit drept sursă pentru elaborarea monografiei include un grup de opusuri ilustrative, cum ar fi miniaturile pentru vioară și pian *Oleandă, Hora spiccato, Joc* și *Joc moldovenesc*, cele pentru pian *Dans lent* și *Studiu de concert*, precum și două cicluri de piese pentru pian; *Sonata Nr.1* și *Sonata Nr.2* pentru vioară și pian, dar și *Sonata* pentru pian; *Trio-ul* pentru vioară, clarinet și pian și *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian; cvartetetele pentru coarde Nr.1, Nr.2 și Nr.3; suitele pentru pian, pentru cvartet de coarde, pentru orchestră de cameră și pentru orchestră de coarde, precum și *Suita concertantă* pentru violoncel și pian. Analiza fiecărei creații este însoțită de exemplificări cu note și scheme, după caz, precum și de unele trimiteri către surse bibliografice considerate necesare unei eventuale investigații complexe a problemei semnalate în text. De altfel, bibliografia lucrării, destul de extinsă, cuprinde multe și diverse publicații ce vizează numele și creația lui Gheorghe Neaga, însă lista nu trebuie considerată una completă și poate fi adăugită.

Muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga în publicațiile de referință. Studiile care prezintă separat sau delatolaltă opusuri camerale-instrumentale ale compozitorului sunt realizate în baza unor obiective istorice, teoretice sau interpretative. Spre exemplu, pianistele Inna Hatipova¹⁹ și Ruslana Sprinceanu²⁰ se expun diferit în textele lor asupra unui grup de piese pentru pian. Prima autoare oferă cât mai multe detalii care ar contribui, în viziunea sa, la o interpretare adecvată a creațiilor, iar cealaltă îl include pe Gheorghe Neaga printre autorii de miniaturi pentru pian din diferite perioade ale secolului XX.

¹⁹ НАТИПОВА, И. Пiesele pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*. Nr.7, 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2007, p. 62–69; ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Кишинэу: Grafema Libris, 2010. 196 с.

²⁰ SPRINCEANU, R. Repere în evoluția miniaturii pentru pian din Moldova în anii '60–'70. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000*. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă, 2000, p. 100–101; SPRINCEANU, R. Tendințele stilistice în miniatura pentru pian a compozitorilor din Moldova în anii '80-'90 al secolului al XX-lea. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000*. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă, 2000, p. 130–132.

Avându-se în vedere faptul că „tendința compozitorului pentru muzica violonistică se explică prin specialitatea sa interpretativă, precum și prin influența activității pedagogice și concertistice ca violonist” [6, p. 62], un număr mare de articole vizează piesele dedicate vioarei. Câteva cercetări în acest sens aparțin interpretei Olga Vlaicu²¹, care a mai analizat sporadic și alte genuri camerale regăsite în repertoriul pentru instrumente cu coarde al lui Gheorghe Neaga, cum ar fi prima sonată pentru vioară și pian sau cvartetele pentru instrumente cu coarde. Aceeași sonată mai figurează și în cadrul unor articole cu tematici istorice ale muzicologilor Svetlana Țircunova²² și Izolda Miliutina²³, iar despre cvartete a scris Tatiana Bolocan²⁴. Și tot la capitolul cvartetelor se înscrie investigația temeinică a Elenei Vladimirova²⁵ asupra dramaturgiei intonațională și tematice a primului opus al compozitorului.

Un loc important în repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga îl ocupă suita. Muzicologul Tatiana Berezovicova a semnat numeroase studii axate anume pe acest gen. Dintre toate se evidențiază câteva articole²⁶ și o monografie cu caracter sintetic [7]. Pe lângă suitele mai multor compozitori, analizate în contextul diferitor parametri, autoarea a adăugat și câteva creații ale lui Gheorghe Neaga ce figurează în alte surse ca cicluri de piese (*Recitativ și Burlescă, Mășți ori Cinci piese* — toate pentru vioară și pian), motivând prin faptul că „acest gen (suita — n.n. N.C.) cum nu se poate mai bine corespunde mentalității artistice a maestrului” [7, p. 98].

²¹ VLAICU, O. Etapele de bază ale evoluției istorice a muzicii violonistice în Republica Moldova. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000*. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă, 2000, p. 136–140; VLAICU, O. Imaginile de tip scherzo în muzica violonistică a lui Gheorghe Neaga. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000*. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă, 2000, p. 121–124; VLAICU, O. Tradiții folclorice în *Suita pentru vioară și pian* de Gh. Neaga: aspectele interpretativ și pedagogic. În: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, anul 2003*. Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 147–152; ВЛАЙКУ, О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинэу: Grafema Libris, 2011. 226 с.

²² ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 88–94.

²³ MILIUTINA, I. Sonata instrumentală moldovenească în deceniul al șaptelea. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, p. 72–76.

²⁴ BOLOCAN, T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005*. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 165–172; BOLOCAN, T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70–'80 ai sec. XX). În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*. Nr.7, 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 50–58; BOLOCAN, T. Procedee și tehnici polifonice în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 70–80. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005*. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 172–179.

²⁵ ВЛАДИМИРОВА, Е. Первый квартет Г. Няги. В: *Известия АН МССР: серия общественных наук*. №2, 1982. Кишинев: 1982, с. 59–67.

²⁶ BEREZOVICOVA, T. Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga. În: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p. 93–98; БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 95–103.

Suita pentru pian și cea *concertantă* pentru violoncel și pian au mai fost incluse în cadrul unor investigații cu caracter monografic ce aparțin pianistei Ina Hatipova și violoncelistei Nadejda Cozlova²⁷. Însă cele mai multe publicații dedicate aproape tuturor suitelor lui Gheorghe Neaga, precum și multor altor opusuri ale acestuia în genurile de miniatură, sonată, trio sau cvartet, aparțin subsemnatei. Întreaga listă de titluri poate fi găsită în bibliografia monografiei aceleiași autoare [5]. Având la bază o metodologie diversă, toate articolele pot fi considerate un suport util pentru ulterioarele studii teoretice, pentru că muzica instrumentală de cameră a acestui compozitor oferă suficiente argumente pentru a fi selectată în mod repetat drept obiect de studiu din diverse perspective teoretice, istorice sau interpretative.

Repere bibliografice în literatura de specialitate. De mare utilitate în cercetarea muzicii instrumentale de cameră a lui Gheorghe Neaga sunt numeroase texte ce conțin referințe mai mult sau mai puțin directe la anumite opusuri ale compozitorului, la stilistica și tehnicile de compoziție folosite de acesta, la formele și scriitura aplicate etc. Investigații semnate de Aleksandr Abramovici și Solomon Lobel, Izolda Miulitina, Tatiana Muzîca, Elena Mironenco, Alina Pereteatco, Parascovia Rotaru sau Galina Cocearova, dar mai ales cele ale muzicologului Vladimir Axionov, vizează diferite aspecte ale componisticii autohtone și pot oferi direcția potrivită în soluționarea unei probleme științifice.

Unele lucrări ale acestora sunt monografii — cum ar fi *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*²⁸, editată de un grup de autori enumerați în alineatul anterior —, altele sunt studii cuprinse în publicațiile apărute în urma unor conferințe științifice — printre care *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*, *Cercetări de muzicologie*, *Pagini de muzicologie*, *Învățământul artistic — dimensiuni culturale*, *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* ș.a. —, în revista *Arta* sau în culegerile *Музыкальная культура Молдавской ССР* și *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории*.

Repere metodologice se găsesc și printre scrierile fundamentale elaborate de savanți din diferite colțuri ale lumii asupra genurilor cameral-instrumentale, a formelor muzicale și a tipurilor de scriitură, a stilurilor sau tehnicilor componistice. Un suport teoretic considerabil pot fi unele articole, monografii și tratate semnate de Dumitru Bughici, Vasile Herman, Gheorghe Firca, Wilhelm Georg Berger, Pascal Benteoiu, Valentin Timaru, Laura Vasiliu, Valentina Sandu-Dediu, Clemansa Liliana Firca, Dan Voiculescu, Victor Giuleanu, Mark Aranovskii, Boris Asafiev, Igor Sposobin, Lev Mazel, Iurii Holopov, Valentina Holopova, Ctirad Kohoutek, Berry Wallace, John Hugh Baron, Richard Stöhr, František Zdeněk Skuherský ș.a.m.d., precum și ghiduri, lexicoane, dicționare și ediții enciclopedice semnate sau coordonate de Gheorghe Firca, Tudor Ciortea, Hugo Riemann, Nickolas Cook, Walter Willson Cobbett, François-René Tranchefort, Jacques Chailley ș.a.

²⁷ ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Кишинэу: Grafema Libris, 2010. 196 с.; COZLOVA, N. *Suita concertantă pentru violoncel și pian* de Gheorghe Neaga: particularitățile compoziției și dramaturgiei. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*. Nr.7, 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 43–50; КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. 256 с.

²⁸ *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 940 p.

Concluzii. Examinarea surselor bibliografice la care se fac trimeri în articolul de față oferă nu doar o viziune panoramică, de sinteză, asupra creației instrumentale de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga, ci constituie și un fundament în soluționarea celor mai diverse probleme istorice, teoretice și de interpretare ce vizează muzica acestuia. Actualitatea oricărui demers de cercetare trebuie susținută necondiționat, avându-se în vedere însemnătatea pentru arta națională a componisticii lui Gheorghe Neaga și necesitatea valorificării plenare a acesteia, lipsa unor studii complexe despre întreaga activitate a compozitorului, precum și încercarea înscrierii numelui său într-un cadru cultural internațional.

Referințe bibliografice

1. *Gheorghe Neaga: Biobibliografie*. Alcăt. Neagu, C., Balan, L. Chișinău: Imprimeria BNRM, 2001.
2. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1973.
3. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Chișinău: Literatura artistică, 1987, с. 201–242.
4. КЛЕТНИЧ, Е. Инструментальная музыка Георгия Няги (вопросы эволюции стиля). В: *Композиторы Союзных Республик: сборник статей*. Вып. 4. Москва: Советский композитор, 1983, с. 3–33.
5. СІСІУС, N. *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga: între tradiție și inovație*. Timișoara: Eurostampa, 2022.
6. НАТИРОВА, I. Piesele pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2006, Nr.7. Chișinău: Grafema Libris, 2007, p. 62–69.
7. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015.

CZU 78.071.1(498)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.08>

COROIU PETRUȚA MARIA²⁹
doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea Transilvania,
Brașov, România
ORCID ID 0000-00s03-2069-855x

AUREL STROE — PERSONALITATE MARCANTĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI MODERNE

AUREL STROE — OUTSTANDING PERSONALITY OF MODERN ROMANIAN MUSIC

Fiind unul dintre cei mai importanți compozitori, gânditori și profesori români din a doua jumătate a sec. al XX-lea, ilustru reprezentant al gândirii moderne europene și românești cu amplitudine spirituală, Aurel Stroe a ajuns — deși trecut la cele veșnice în 2008 — la momentul aniversar la care ar fi împlinit 90 de ani de la nașterea sa (5 mai 2022).

Cadru didactic universitar al Universității Naționale de Muzică București până la plecarea sa în Germania, Aurel Stroe a predat orchestrație și compoziție, dar a susținut și cursuri în SUA (1985–1986), Franța (1972), Germania (1986–1994) și în România (celebrele cursuri de perfecționare de la Bușteni, din 1992).

Distins cu Premiul Academiei Române (1974) și cu Premiul Herder (Viena, 2002), Aurel Stroe se distinge printr-o creație impresionantă, în toate domeniile și genurile: de la operă (*Trilogia cetății închise*, 1973–1988) pe un libret după Eschil: *Agamemnon/Orestia I* — 1973, *Choeforele/Orestia II* — 1983, *Eumenidele/Orestia III* — 1988), la muzică de dans și vocal-simfonică (poemul pentru cor și orchestră *Monumentum I* (1961) — pe versurile lui Nichita Stănescu), de la muzica simfonică (*Arcade, Laude I și II, Canto I și II, Ciaccona con alcune licenze, Preludii lirice, Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*) la muzica concertantă (*Concertul pentru clarinet și orchestră, Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști „Capriccios and Ragas”, Concertul pentru saxofon și orchestră „Prairie, Priere”, Concertul pentru acordeon și orchestră*), de la muzica de cameră (sonatele pentru pian) la cea corală.

Cuvinte-cheie: modernitate, avangardă, analiză, modalism, semantică

Being one of the most important Romanian composers, thinkers and teachers of the second half of the 20th century, illustrious representative of modern European and Romanian thought with spiritual amplitude, Aurel Stroe has reached — although passed to the eternal ones in 2008 — the anniversary moment when he would have completed 90 years since his birth (May 5, 2022).

Member of the academic staff at the Bucharest National University of Music until he left for Germany, Aurel Stroe taught orchestration and composition, but also he held courses in the USA (1985–1986), France (1972), Germany (1986–1994) and in Romania (the famous training courses from Bușteni, from 1992).

²⁹ maniuipetruta@yahoo.com

Awarded the Prize of the Romanian Academy (1974) and the Herder Prize (Vienna, 2002), Aurel Stroe is distinguished by an impressive creation, in all the fields and genres: from opera (*The Closed Citadel Trilogy*, 1973–1988) to a libretto after Aeschylus: *Agamemnon/Orestia I* — 1973, *Choephorele/Orestia II* — 1983, *Eumenides/Orestia III* — 1988), to symphonic dance and vocal music (the poem for choir and orchestra *Monumentum I* (1961) — to the lyrics of Nichita Stănescu), from symphonic music (*Arcade, Laude I and II, Canto I and II, Ciaccona con alcune licenze, Lyrical Preludes, Mandala with a polyphony by Antonio Lotti*) to concert music (*Concerto for clarinet and orchestra, Concerto for violin and ensemble of soloists "Capriccios and Ragas", Concerto for saxophone and orchestra "Prairie, Priere", Concerto for accordion and orchestra*), from chamber music (piano sonatas) to choral music.

Keywords: modernity, avant-garde, analysis, modalism, semantics

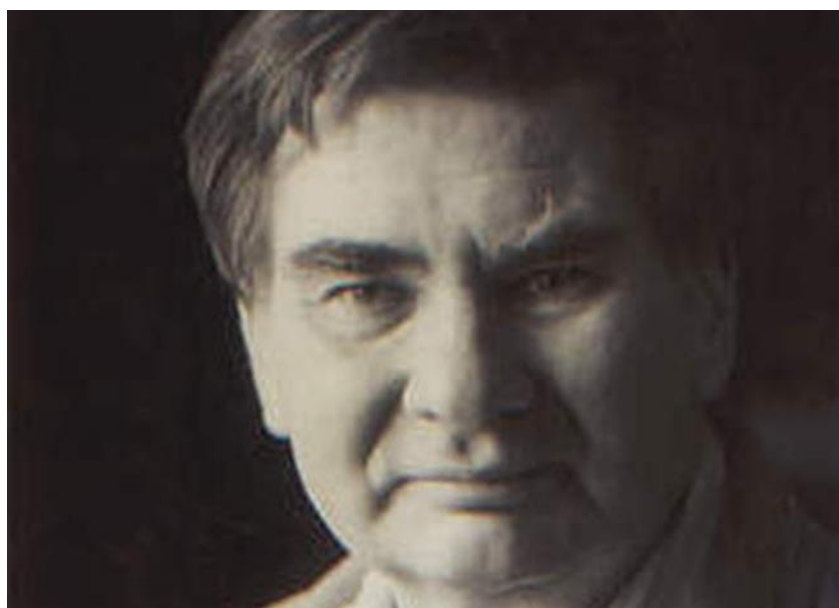


Foto: Aurel Stroe, în anii tinereții

Introducere. Fiind unul dintre cei mai importanți compozitori, gânditori și profesori români din a doua jumătate a sec. al XX-lea, ilustru reprezentant al gândirii moderne europene și românești cu amplitudine spirituală, Aurel Stroe a ajuns — deși trecut la cele veșnice în 2008 — la momentul aniversar la care ar fi împlinit 90 de ani de la nașterea sa (5 mai 2022).

Cadru didactic universitar al Universității Naționale de Muzică București până la plecarea sa în Germania, Aurel Stroe a predat orchestrație și compoziție, dar a susținut și cursuri în SUA (1985–1986), Franța (1972), Germania (1986–1994) și în România (celebrele cursuri de perfecționare de la Bușteni, din 1992). Distins cu Premiul Academiei Române (1974) și cu Premiul Herder (Viena, 2002), Aurel Stroe se distinge printr-o creație impresionantă, în toate domeniile și genurile: de la operă (*Trilogia cetății închise*, 1973–1988) pe un libret după Eschil: *Agamemnon/Orestia I* — 1973, *Choeforele/Orestia II* — 1983, *Eumenidele/Orestia III* — 1988), la muzică de dans și vocal simfonică (poemul pentru cor și orchestră *Monumentum I* (1961) — pe versurile lui Nichita Stănescu), de la muzica simfonică

(Arcade, Laude I și II, Canto I și II, Ciaccona con alcune licenze, Preludii lirice, Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti) la muzica concertantă (Concertul pentru clarinet și orchestră, Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști „Capriccios and Ragas”, Concertul pentru saxofon și orchestră „Prairie, Priere”, Concertul pentru acordeon și orchestră), de la muzica de cameră (sonatele pentru pian) la cea corală.

Conținând și unele din primele experiențe ale muzicii electronice în lume, arta lui Aurel Stroe se detașează de cea a epocii sale prin aderarea la avangarda puternic personală, ce presupune abordări dintre cele mai originale, dar și un proces de gândire muzicală și muzicologică ce dublează excepționalul său proces componistic [1; 2].

Aurel Stroe — coordonate stilistice — Mandala. Fiind un gânditor emblematic al muzicii românești, Aurel Stroe lansează concepte revoluționare — mai cu seamă în plan artistic: conceptul muzicii morfogenetice (teoria catastrofelor) este unul dintre cele mai importante, acționând în plan extra-muzical cu o forță care se reflectă în permanentele întreruperi de discurs (cu funcție poetică, tensională). Acestea se regăsesc în capodopere precum *Mandala* pe o polifonie de Antonio Lotti sau în *Concertul pentru acordeon și orchestră* („coral-insertie”).

The image shows a handwritten musical score for six flutes and a chorus. The title is "lo stesso tempo" with a quarter note equal to 60. The score is in 3/2 time. It consists of six staves for flutes and one for the chorus. The notes are mostly quarter notes and half notes, with dynamics like "mf" and "tenuto".

Aurel Stroe — „coral-insertie” (*Concertul pentru acordeon și orchestră*)

Structura lucrării pe care o considerăm capodopera sa, *Mandala*, presupune concentrarea asupra unei axe de simetrie, în jurul căreia se organizează celelalte secțiuni în acest fel:

- I. Augmentation en boules de neige.
 - II. Multimobile I. Aux elements retrogradables.
 - III. Rarefaction — Region du manieur de gravite.
 - IV. Choral inharmonique.
 - V. La passion ou La mariee mise a nu.
- Adagio. Crucifixus d'Antonio Lotti (axa de simetrie).

IV bis. Choral inharmonique.

III bis. Le manieur de gravite II: Rarefaction negative.

II bis. Multimobile 2. Aux elements retrogrades.

I bis. Diminution symetrique.

O altă idee de forță a creației sale este cea a întâlnirii universurilor sonore și culturale incomensurabile în cadrul capodoperei (funcție dramaturgică, ontologică).

Aurel Stroe. *Concert pentru vioară și orchestră (Paganiniana I)*

Planurile temporale superpoziționate sunt un alt argument pentru discursul suprapus, marcat de intertextualitate, de complexitate, de „structuri textuale puternice” care susțin archeion-ul discursului muzical. Astfel se constată polifonizarea structurală (de tip palimpsest) a discursului muzical, așa cum putem observa în *Mandala* (turnuri de multifonice, multimobile).

Un alt concept major al creației sale este multiplicitatea straturilor temporale definite și compoziția cu mai multe paradigme, cu mai multe sisteme de acordaj (elemente prezente pe scară largă în *Mandala* și în *Concertul pentru vioară și orchestră*). Toate acestea se regăsesc în modalitatea specială în care maestrul Aurel Stroe tratează timpul în cadrul discursului muzical în raportul dintre trecut și viitor, în gestionarea conceptelor de imaginație, de posibil, solicitând dezvoltarea și manifestarea fantasticului (privit ca ieșire din norma realului și a concretului). Aurel Stroe tratează chiar la nivelul unei lucrări intitulate similar *timpurile suprapuse desfăcute în vis* (temporalitatea onirică).

O altă opțiune este și aceea care are legătură cu implozia timpului în cadrul structurării discursului muzical (manifestată într-un cadru repetitiv, simplificat, având procedee de alternare, repetare a unor unități de mici dimensiuni, fapt ce conduce către stilistica minimalistă): *Concert pentru acordeon și orchestră* conține acel „acordul matrice” cu virtuți generatoare, dar în aceeași categorie se încadrează și „obiectele sonore” din cadrul *Concertului pentru acordeon și orchestră*.

Un alt aspect caracteristic al discursului maestrului român este cel legat de reiterarea unor fenomene depozitate în memorie, în amintire, fiind supuse reluării: astfel putem defini „buclele” din *Concert pentru acordeon și orchestră*, acestea fiind structuri repetitive, circulare, cu o anumită periodicitate. Pe de altă parte, constatăm existența unor fenomene

contrarii, de tipul celor din ultimul *Concert* al maestrului (cel pentru acordeon și orchestră, cea mai originală dintre lucrările sale): fuga disipativă din partea a II-a portretizează o ipostază de desfacere, degradare, fragmentare a timpului intens, dens al capodoperei.

În privința modelării muzicale a timpului din opera muzicală, în vederea restaurării ontologice a umanității, Aurel Stroe a creat momente privilegiate precum *Epifaniile* din *Ciaccona con alcune licenze* sau segmentele intitulate — pe rând — *Rest, Un ultim rest* și *Melodia ascensională* din finalul *Concertului pentru saxofon și orchestră*, sau *Crucifixus* din inima capodoperei sale — *Mandala* cu o polifonie de Antonio Lotti (ce întruchipează rugăciunea ca axă spirituală) sau *Melodramele și interludiile pentru CARTEA LUI IOV*.

Concluzii. Aurel Stroe s-a distins ca unul dintre cei mai importanți creatori români ai veacului al XX-lea, având o condiție foarte specială în veacul marilor epigoni, al marilor avangardiști: în secolul individualismului extrem, Aurel Stroe a fost cel care a păstrat — într-un mod foarte original — rigoarea tradiției în ceea ce are ea mai flexibil și mai frumos. Aurel Stroe folosește arhetipuri originale, primate și incluse în opera de artă într-un mod foarte personal. Aurel Stroe este mai mult decât un compozitor — un gânditor liber de propriile sale gânduri, un muzician eliberat de presiunea propriei sale personalități. Acest fenomen presupune riscuri majore pentru exercitarea ulterioară a artei unui creator de cultură: fisurile conceptuale, scăpate de sub controlul sever al conștiinței creatoare — pot surpa eșafodajul care sprijină un act major, cu rezonanțe artistice multiple.

Referințe bibliografice

1. MĂNIUȚ-COROIU, P. *Universul componistic al lui Aurel Stroe: estetică și semantică*. Craiova: Universitaria, 2015. ISBN 978-606-14-0895-5.
2. MĂNIUȚ-COROIU, P. *Gândirea muzicologică, paradigme stilistice și estetice ale creației compozitorului Aurel Stroe*. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2013.

CZU [780.8:780.641.6]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.09>

DRUȚĂ ANDREI³⁰

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0003-1863-3503

BUNEA DIANA³¹

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-4488-0834

REPERTORIUL PENTRU NAI ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII ARTEI DE INTERPRETARE ÎN CONTEMPORANEITATE

THE REPERTOIRE FOR PAN-FLUTE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF PERFORMING ART IN CONTEMPORANEITY

În articol este analizat un repertoriu academic și folcloric pentru nai, din perspectivă muzicologică și interpretativă, a posibilităților artistice și tehnice de interpretare la acest instrument în prezent. Autorii au selectat creații reprezentative, sistematizându-le în două grupuri — transcrise de la alte instrumente și originale, scrise special pentru nai. Repertoriul în cauză însumează și reflectă realizările remarcabile ale artei de interpretare la acest instrument în contemporaneitate, datorate unor muzicieni și compozitori notorii din spațiul românesc și cel european, ce și-au propus să-l promoveze și să-i pună în valoare potențialul.

Cuvinte-cheie: nai, repertoriu, artă de interpretare, tehnici de interpretare

The article presents an analysis of an academic and folkloric repertoire for Pan-Flute, from both the musicological and interpretative perspectives, of the artistic and technical possibilities of performing on this instrument at present. The authors selected representative creations, systematizing them into two groups — transcribed from other instruments and originals, written specifically for the Pan-Flute. The repertoire in question sums up and reflects the remarkable achievements of the art of performing on this instrument in contemporaneity, due to some famous musicians and composers from the Romanian and European space, who have set out to promote it and to highlight its potential.

Keywords: Pan-Flute, repertoire, performing art, interpretation techniques

³⁰ druta.andrei87@gmail.com

³¹ dianabunea@gmail.com

Introducere. Repertoriul naistic din perioada contemporană poate fi sistematizat în două grupuri mari:

- repertoriu pentru nai adaptat de la alte instrumente;
- creații originale scrise special pentru acest instrument.

La completarea primului grup au colaborat de-a lungul anilor un șir de interpreți notorii: V. Iovu, B. Țurcan, Ș. Negură, I. Pușcă, I. Malcoci, A. Druță ș.a. (Republica Moldova), C. Pușcoiu, Gh. Zamfir, C. Pană, S. Stanciu ș.a. (România), J. Domide, M. Koene (Elveția și Olanda). Datorită contribuției majore a acestora, astăzi repertoriul de nai este extrem de vast și cuprinde nu doar capodoperele muzicii universale ci și creații mai rar interpretate.

Enumerăm câteva dintre cele mai importante lucrări transcrise pentru nai în ultimii ani: *Fantezie Ungară pentru vioară și orchestră* de F. Lehár; *Concert pentru flaut și orchestră simfonică* de W. Blodek; *Dansuri populare românești pentru vioară* de B. Bartok; *Fantezie pe motivele operei El Trovatore* de G. Verdi de J. B. Singelée; *Zigeunerweisen: gipsy airs (Melodii lăutărești)* de P. de Sarasate; *Rapsodia Nr.2* de F. Liszt; *Humoresca* de A. Dvořak; *Concertele pentru flaut Nr.1, 2, 4, 8* de Fr. Devienne; *Berceuse, Siciliana, Pavane* de G. Faure; *Libertango, Oblivion, Ave Maria* de A. Piazzola; ș.a., ce au intrat deja în repertoriul activ al naiștilor.

Printre compozitorii din Republica Moldova care au abordat naiul ca instrument solistic sau de ansamblu în creațiile lor se numără Boris Dubosarschi, Gheorghe Mustea, Tudor Chiriac, Teodor Zgureanu ș.a. Putem afirma că tehnicile contemporane de interpretare au fost integrate în mod organic în conceptele și discursurile sonore, ceea ce demonstrează faptul că naiul ocupă un loc important în muzica academică autohtonă, ca instrument capabil să exprime imagini și conținuturi artistice complexe.

Posibilități noi de interpretare la nai în baza repertoriului transcris de la alte instrumente. Lărgirea repertoriului a determinat în mod inevitabil instrumentiștii să descopere noi posibilități tehnice ale naiului. Creațiile muzicale adaptate în perioada contemporană, mult mai complexe ca dificultate tehnică de interpretare la nai în comparație cu perioada anterioară (sfârșitul sec. XX), au condus spre descoperirea unor noi tehnici și efecte speciale.

O premisă cu rol esențial în acest proces l-a avut adăugarea a câtorva tuburi (la naiul de 20 de tuburi din timpul lui F. Luca din anii 1950), oferind posibilitatea nu doar de a cânta lucrări de flaut în diapazonul original, dar și de a găsi noi posibilități interpretative la acest instrument. Inițiatorul și animatorul acestei „reinventări” a instrumentului a fost Gh. Zamfir, propunând construirea instrumentelor alto, tenor, bas și contrabas, oferind astfel o paletă mult mai largă de sonorități datorată lărgirii ambitusului. Astăzi cel mai întrebunțat este *naiul tenor*, instrument de 25–26 de tuburi. De fapt, diapazonul acestuia corespunde cu cel al flautului, permițând naiștilor interpretarea creațiilor pentru flaut, oboi și vioară în aceeași octavă, evitând salturile cu o octavă mai sus din lipsa notelor grave. Vom exemplifica prin două lucrări, transpuse și interpretate în premieră la nai de autorul articolului (A. Druță):

Exemplul 1. Wilhelm Blodek. *Concert pentru flaut și orchestra simfonică*, p. I, măsura 64–70:



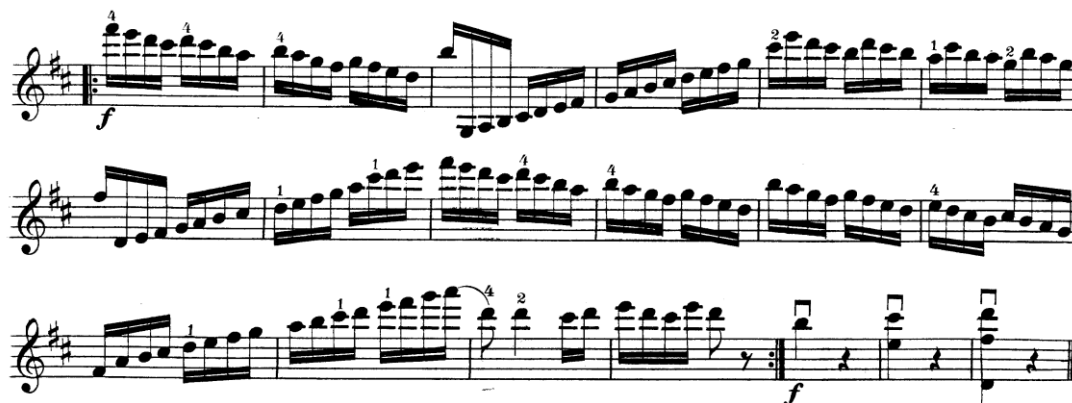
Interpretarea acestui exemplu cu un nai de diapazon G1 – G4 ar necesita transpunerea pasajelor din registrul acut cu o octava în jos (măsura 66–69), din cauza că la nai, începând cu nota E3, sonoritatea devine extrem de stridentă, iar sunetele G#4 – A4 lipsesc. Exemplul de mai jos este reprezentativ în ce privește posibilitatea de a păstra linia melodică originală.

Exemplul 2. Wilhelm Blodek *Concert pentru flaut și orchestra simfonică* p.I, măsura 127–131:



În aceeași ordine de idei, salturile inutile pot fi evitate și în lucrări de o dificultate extremă pentru precum *Fantezia Ungară* a lui F. Lehár. Fiind o lucrare preluată din repertoriul violonistic, frazarea nu prevede cezuri de respirație. Pentru aceste cazuri naiștii folosesc în mod curent procedeul de omitere a unor sunete, înlocuindu-le cu o inspirație.

Exemplul 3. Franz Lehár: *Ungarische Fantasie pentru vioară și orchestră simfonică*. Op.45:



Un loc aparte în transcripțiile de la alte instrumente îl ocupă imitarea la nai a hașurilor violonistice, în special a *flageoletelor*. Acest efect sonor poate fi realizat la nai cu ajutorul ajustării presiunii aerului, căutarea unui echilibru dintre fluxul de aer expirat și poziția buzelor. Esențial în acest sens este evitarea atacului sunetului, care va fi emis doar printr-o simplă contracție a diafragmei.

Exemplul 4. Franz Lehár. *Ungarische Fantasie pentru vioară și orchestră simfonică.*
Op.45:



Un exemplu „clasic” în acest sens sunt *Dansuri populare românești op. 56* de Bela Bartok, una din primele lucrări în care naștii și-au pus această problemă de interpretare. Sonoritatea specifică a flageoletelor din *dansul Nr.3, Pe loc*, a fost abordată de fiecare naist în maniera sa individuală, mai mult sau mai puțin reușită.

Exemplul 5. Bela Bartok. *Dansuri populare românești:*



În repertoriul transcris pentru nai astăzi au apărut lucrări de o complexitate deosebită ce includ arpegii, tonalități complicate pentru acest instrument, pasaje cu intervale diverse etc. Iată doar un exemplu în acest sens:

Exemplul 6. Jean Baptiste Singelée. *Fantezie pe motivele operii „Trovatore”:*



O dovadă clară că tehnica naiului a evoluat semnificativ pe parcursul ultimelor decenii este și faptul că în programele analitice și curriculare de nai datate cu diferiți ani consultate de noi apare în mod constant un repertoriu nou tot mai complex.

Trebuie să mai menționăm că în afară de repertoriul de vioară, oboi sau flaut au mai fost efectuate și transcripții de la alte instrumente: trompetă, acordeon ș.a. O mare parte a repertoriului o reprezintă transcrierile din muzica vocală camerală, de operă și vocal-sinfonică etc.

Lucrările originale pentru nai ca modele de abordare contemporană a instrumentului. În cel de-al doilea grup, al creațiilor originale pentru nai putem evidenția lucrări semnate atât de compozitori din spațiul românesc apărute odată cu ascensiunea și afirmarea instrumentului pe scenele lumii, în special în cea de-a doua jumătate a sec. XX, cât și creații de compozitori străini contemporani. Primele creații originale pentru nai au fost semnate de naiști și compozitori din spațiul românesc:

- Gheorghe Zamfir — *Doina de jale* și *Doina de la Vișina*, compoziții pentru nai în spirit popular (1966), *Misa pentru Pace*, pentru nai, cor, orgă și orchestră (1974), *Concert pentru nai și orchestră* (1982), *Cvintet pentru nai și cvartet de coarde (Cvintetul Plopilor)*, 1984), *Messă pentru Pace* (1984), Conceptul muzical *Totus Tuus*, set de piese pentru nai, orgă și grup vocal bărbătesc (2005) ș.a.;
- Costel Puscoiu — *Meditation astrale* (1988), *Sonata Tristă* (1993), *Cantabile* (1994), *Maestro e Maestrino* (1997), *Suita românească Nr.1* (1986), *Suita românească Nr.2* (1987), *Ouverture Westvest* (1990) ș.a.;
- Cornel Pană — *Mozart Time*, *Suite Cancan*, *Hommage à Mozart* pentru nai și orchestră de cameră, *Viziunile unui maestru* pentru nai și pian;
- Damian Luca — *Perpetuum Mobile Nr.1–3*, *Concert pentru nai și Orchestra Nr.1–3*;
- Constantin Arvinte — *Concertul-rapsodie* pentru nai, chitară și orchestră simfonică (intitulat *Dansurile libertății*), *Concertul pentru nai și orchestră* (intitulat *Plaiuri Transilvane*), *Concertul Nr.3* pentru nai și orchestră, *Suita pentru oboi sau nai și orchestră* (intitulat *Pe plaiuri sătmărene*) și *Suită-rapsodie moldavă* pentru nai și orchestră de coarde, *Suita barocă*, *Suita sălăjeană* pentru nai și pian, *Menuet*, *Mica suită de vechi melodii din Moldova*, *Rezonanțe Maramureșene* — Suită pentru nai și orchestră de coarde.

În acest grup putem include și creații ale unor compozitori europeni: naistul U. Herkenhoff, *Postkarten einer Rumänienreise*, cinci dansuri în stil românesc (1999) pentru nai și orchestră de coarde, Bernard Schulé (*Concert pentru nai și orchestră de coarde* (1989); Gion Antoni Derungs (*Concert pentru nai și orchestră de coarde* (1985); Hans Peter Graf (*Sonata pentru nai și orga* (1993) ș.a.

În creația componistică din Republica Moldova naiul ocupă un loc aparte chiar dacă nu a fost abordat de un număr mare de compozitori. Printre aceștia cei mai importanți sunt:

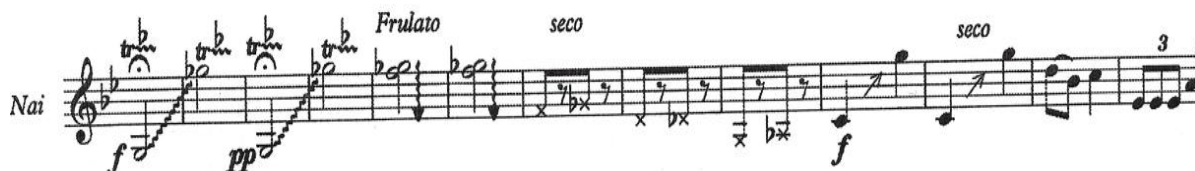
- Tudor Chiriac — *Dacofonia Nr.1 și 2* pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră simfonică mare [1; 2];
- Boris Dubosarschi — *Vivaldiana*, concert pentru nai și corzi, *Partita* pentru nai și orchestră;
- Constantin Rusnac — *Suita* pentru nai, țambal, vioară și orchestră de cameră;
- Eugen Doga — *Eterna*, *Meditație*, *Sârba* ș.a.;
- Teodor Zgureanu — *Concert* pentru nai și orchestră simfonică [3];
- Gheorghe Mustea — *Balada* pentru nai și orchestră simfonică, *Rapsodie* pentru nai, clarinet și pian (1971) ș.a.

Stilistica și tematismul acestor creații sunt cele mai diverse, iar discursul muzical se distinge printr-un limbaj specific muzicii contemporane. În ce privește tratarea naiului, putem afirma că în partiturile acestora există destule locuri dificile pentru interpretare, mai puțin

comode. Excepție face *Vivaldiana* lui B. Dubosarschi, creație deja cunoscută, acceptată în repertoriul didactic și de concert, în care partida naiului este comodă atât ca diapazon cât și ca tonalitate.

O încercare de a valorifica sonoritatea și tehnicitatea naiului modern putem observa în *Concertul pentru nai* al lui T. Zgureanu. Chiar dacă pe alocuri întâlnim anumite dificultăți, compozitorul a dedicat compartimentul de cadență după partea a II-a „demonstrării posibilităților tehnice ale naiului”, după cum este indicat în partitură — *tril* cu schimbarea poziției, *frullato* pe două note concomitent, *secco* cu atac superficial al notelor:

Exemplul 7. Teodor Zgureanu. *Concert pentru nai și orchestră simfonică*:



Cercetătoarea T. Muzîca, în articolul dedicat analizei muzicologice a acestei creații, arată: „compartimentul final al părții a doua include cadența instrumentului solistic. La baza acesteia stau principalele complexe intervalice și tematice ale creației, ce au un pronunțat colorit folcloric. Materialul muzical al cadenței reprezintă un exemplu interesant al tratării originale în tradițiile neofolclorismului. Pe plan genuistic, aceasta este o improvizație în spiritul *ciocârliei*, în care sunt reflectate intonații și formule ritmice din muzica populară, prin prisma procedurilor tehnicii componistice contemporane. Printre acestea se numără: pătrimile de ton, poliritmia, efectele sonore, cât și procedeele interpretative caracteristice naiului — *frullato*, *secco*, numeroase ornamente. Acest compartiment se încheie cu o așa-zisă cadență „nescrisă”, ce se practica în epoca preclasică. Solistul realizează o improvizație liberă, demonstrându-și măiestria interpretativă și posibilitățile interpretative ale instrumentului” [4, p. 36–37, trad.n.].

Analizând această partitură în tratarea naiului din R. Moldova Andrei Donțu, solist al orchestrei *Lăutarii*, putem afirma că interpretul a propus o variantă foarte reușită, cântând în premieră a această lucrare, valorificând în mod creativ posibilitățile instrumentului, improvizând și adăugând la dificultățile indicate în partitură alte câteva artificii tehnice ale naiului: *vibrato* excesiv pe notă *glissando* în jos cu *sforzando* pe finalul notei:

Exemplul 8. Teodor Zgureanu. *Concert pentru nai și orchestră simfonică*:



Un loc aparte îl ocupă creațiile de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni, în care naiul are un rol de a accentua caracterul național, prin tematismul și semantica genurilor muzicii populare: *baladă*, *dans*, *cântec liric*. Analizând partiturile lui Gh. Mustea putem afirma, că după dificultate și prezența anumitor procedee tehnice, creațiile date reprezintă un salt calitativ în dezvoltarea tehnicii interpretative la nai în perioada apariției acestora. Gh. Mustea a fost unul dintre primii compozitori de la noi care a abordat naiul ca instrument academic „cu drepturi depline”, asociindu-l în mod armonios cu sonoritatea orchestrei simfonice.

T. Chiriac are o predilecție aparte pentru acest instrument, pe care l-a inclus în toate partiturile sale, fapt mărturisit de însuși compozitorul, care rămâne fascinat de sonoritatea acestuia, considerând că „acest instrument trebuie introdus în orchestrele simfonice din România”. În lucrarea sa *Muzica românească de filiație ancestrală* (teza de doctorat) autorul vorbește despre nai ca despre un instrument cu rol fundamental în muzica românească [5]. Compozitorul cunoaște în cele mai mici detalii tehnica de interpretare la nai, notând deseori în partituri indicații foarte precise legate de notație, sonoritate, diapazon și procedee tehnice. O dovadă în acest sens este și notarea precisă a notelor ce rezultă din flageolet, accentelor specifice naiului (indicate în măsura doi din figura de mai jos), remarca „semișoptit” ce implică o sonoritate obținută prin procedeul „suflare fără sunet”:

Exemplul 9. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.1* (cf. 1):

The musical score for Example 9 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. It features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *f*, and *p*. Above the staff, there are several 'v' marks indicating vibrato. The second staff continues the melody, starting with a 6/8 time signature and including a circled number '2'. It features dynamics *f* and *mf*. Performance instructions include 'ma rapido', 'a tempo', and 'ordinario'. A circled number '6' is placed above the first measure of the second staff, and 'semișoptit' is written above the final measure.

În aceeași lucrare compozitorul apelează și la diferite forme ale tehnicii *glissando*:

Exemplul 10. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.1*:

The musical score for Example 10 is a single staff in treble clef with a 9/8 time signature. It shows a melodic line with dynamics *mp*. There are two markings: 'gliss.' above the first measure and 'gliss. minime' above the second measure, which is marked with a circled number '4'.

Exemplul 11. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.1*:

The musical score for Example 11 is a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. It features a glissando marked 'gliss. ma lento' above the staff. The dynamics are *ff*. A circled number '50' is placed above the staff, and a circled number '6' is placed above the first measure.

și un element de interpretare a *mordentului* specific naiului, după care putem conchide odată în plus că maestrul a studiat tehnicile de interpretare ale naiului în profunzime. Conform acestei indicații, *fa becar* cu *fa bemol* din triolet se va interpreta pe același tub, pe când în mod obișnuit acest procedeu nu este utilizabil deoarece aceste note sunt interpretate pe două tuburi diferite:

Exemplul 12. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.1*:

The musical score for Example 12 consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with dynamics *sub. pp*. There are markings 'gliss. minime' above the first measure and a circled number '3' above the second measure. The second staff continues the melody in a 12/8 time signature, also with dynamics *sub. pp*.

Totodată, putem afirma că compozitorul tratează naiul și la nivel arhetipal-conceptual, egalându-l cu sonoritatea vocii umane, în partitura *Dacofonia Nr.2*. Fragmentul de mai jos este un exemplu de monolog original susținut de două linii sonore — nai și narator — care se

completează în mod organic: naiul interpretează o melodie în manieră vorbită, iar naratorul recită versul muzicalizat.

Exemplu 13. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.2:*

The musical score for Example 13 consists of three systems. Each system features a nai part on a treble clef staff and a narrator part on a bass clef staff. The lyrics are in Romanian. The first system includes a 'diminuendo' marking. The second system includes a tempo marking of quarter note = 55 and dynamic markings of *f* and *ff*. The third system includes dynamic markings of *ff* and *fff*. Circled numbers 74, 84, 85, and 86 are placed at the beginning of the first, second, and third systems respectively.

Narator
A - poi le - lu - ză, ca - de la pă - mânt ca un bul - gă - re. Da - că vreun căi - ne o mă - nân - că, tur - bă...

Narator
A - șa a fost și va mai fi în - că, pă - nă când Cel de sus nu va schim - ba mul - te din ros - tu - ri - le

Narator
a - ces - tei lumi.

Un loc cu totul special compozitorul îl oferă naiului în fragmentele doinite. Mizând pe posibilitatea naiului de a exprima și a imita plânsul, tânguirea, bocetul, aidoma vocii umane:

Exemplul 14. Tudor Chiriac. *Dacofonia Nr.2:*

The musical score for Example 14 consists of two systems of nai parts on treble clef staves. The first system includes performance instructions: 'doinind luminos molto espressivo simile portamenti soavi' and a dynamic marking of *mf* with the note 'ca senza metrum'. Circled numbers 84, 85, and 86 are placed at the beginning of the first, second, and third systems respectively.

În acest sens, compozitorul apelează la indicații precise de interpretare specifice naiului, *legato în portamento*: „Această finețe de atac este caracteristică în special tehnicii de interpretare la nai unde legato-ul nu poate fi realizat decât în portamento, literalmente „mutând” sunetul de pe un tub pe altul. Datele respective fac trimitere tot la arta profesioniștilor tradiției orale românești, deoarece atât tehnica dificilă a naiului, cât și arta doinirii sunt apanajul profesioniștilor, care, pentru a ridica doina la nivel de artă, au nevoie de o simțire muzicală nu numai aleasă, ci și cultivată” [5, p. 243]. În general, creația lui T. Chiriac pentru nai reprezintă un model de abordare profundă a potențialului naiului, atât pe plan conceptual cât și tehnic.

Concluzii. Evoluția dificultății tehnice și artistice a repertoriului pentru nai, în perioada dată, prin exemplificarea din câteva creații ce aparțin celor două grupuri delimitate — repertoriul de nai adaptat de la alte instrumente și repertoriul scris special pentru acest instrument. Compozitorii din Republica Moldova au valorificat noul potențial tehnic al naiului, abordând sonoritatea sa și utilizând procedee tehnice și artistice inovative în creații originale.

Referințe bibliografice și partituri

1. CHIRIAC, T. *Dacofonia Nr.1*. Iași: Artes, 2011. ISBN 978-606-547-044-6. Supl. (40 Știme).
2. CHIRIAC, T. *Dacofonia Nr.2*. Iași: Artes, 2006. ISBN 9738271207. Supl. (40 Știme).
3. ZGUREANU, T. *Concert pentru nai și orchestră simfonică*. Partituri muzicale tipărite: monografic. Chișinău: Pontos, 2016. ISBN: 978-9975-51-762-1.
4. МУЗЫКА, Т. Претворение национальных традиций Молдовы в концерте для ная и симфонического оркестра Теодора Згуряну. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2017, Nr.1(30), c. 35–38.
5. CHIRIAC, T. *Muzică de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii*. Iași: ARTES, 2006. ISBN 973-8271-21-5.

CZU 782.1.071.2(478)

782.8(436)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.10>

PILIPETȘCHI SERGHEI³²

doctor în științe culturale,
solist НТОБ М. Биешу, Кишинев
ORCID ID 0000-0001-5255-7394

MARIA SEBOTARI ÎN OPERETA CLASICĂ VIENEZĂ

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ В ВЕНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕТТЕ

MARIA SEBOTARI IN THE VIENNA CLASSICAL OPERETTA

В статье собраны и проанализированы уникальные материалы об участии М. Чеботари в спектаклях венской классической оперетты на сценах Германии и Австрии, дополнительно указываются даты, места и исполнители. Наибольший интерес представляют анонсы и критика из периодики 1930-х и 1940-х гг. Немецкоязычные газеты того времени являются основным, наиболее точным источником, они существенно дополняют информацию по теме, представленную в монографиях о певице А. Минготти, А. Дэнилэ и Р. Киллиус.

Ключевые слова: Мария Чеботари, венская классическая оперетта, композиторы, спектакли, историческая периодика

În articol sunt colectate și analizate materiale unice despre participarea M. Cebotari în spectacolele operetei clasice vieneze, pe scenele Germaniei și Austriei. Sunt indicate suplimentar date, locuri, participanții. Un interes deosebit îl suscită anunțurile și articolele de critică teatrală din periodicele anilor 1930–1940. Ziarele de limbă germană ale timpului reprezintă surse de bază, din cele mai exacte, la tema dată, ce completează semnificativ informația din monografiile dedicate cântăreței, semnate de A. Mingotti, A. Dănilă și R. Killius.

Cuvinte-cheie: Maria Cebotari, operetă clasică vieneză, compozitor, spectacol, periodice istorice

The article contains unique materials, which were analyzed by the author, concerning M. Cebotari's participation in the performances of the classical Viennese operetta on the stages of Germany and Austria. Dates, places and participants are additionally indicated. Announcements and criticism of the performances in the periodicals of the 30–40s arouse great interest. The German-language newspapers of that time present the main and the most accurate sources on the topic, which significantly complement the information in the monographs about the singer of A. Mingotti, A. Dănilă and R. Killius.

³² pilipetsky@mail.ru

Keywords: Maria Cebotari, classical Viennese operetta, composers, performances, historical periodicals

Введение. Значительный пласт в творческом наследии многих австро-немецких певцов составляют лучшие образцы венской классической оперетты. Способность выступать в столь востребованном репертуаре — одно из главных их достоинств, они исполняли и продолжают исполнять оперетту с тем же блеском и легкостью, что и оперы. В основном, это — обладатели высоких лирических голосов, здесь уместно вспомнить артистов прошлого: сопрано Э. Шварцкопф, А. Ротенбергер, теноров Р. Таубера, П. Андерса, Ф. Вундерлиха, Р. Шока и др. М. Чеботари не была исключением. Ниже представлены уникальные материалы об участии артистки в спектаклях композиторов, создавших венскую классическую оперетту на сценах Германии и Австрии. Дополнительно указываются даты, места, исполнители.

Ф. фон Зуппе. М. Чеботари стала выступать в жанре оперетты уже в первый рабочий сезон (1930/31) на сцене оперы Дрездена. Ее ролью стала Фиаметта в премьерном спектакле *Боккаччо* Ф. фон Зуппе — одного из основоположников венской оперетты. Данное сочинение является наиболее популярным и востребованным его произведением. Оно «отличается ярким итальянским колоритом в сочетании с типично венской мягкой мелодикой, увлекательными ритмами, своеобразными музыкальными характеристиками действующих лиц, большим лирическим подъемом». По форме данная оперетта близка к опере. В оригинальном клавираусцуге даже существует пометка о принадлежности сочинения к жанру комической оперы, о чем «говорит обширная партитура с развитыми музыкальными сценами, с большими ансамблями и хором, в которых активно движется действие, с множеством речитативов, с самостоятельными оркестровыми эпизодами и монументальными финалами» [1].

Выпуск спектакля состоялся в конце июня 1931 г., с участием М. Чеботари он также шел неоднократно и в следующем сезоне [2, с. 122]. Постановкой руководил Ф. Буш — музыкальный директор театра, один из лучших дирижеров того времени. Известно, что он не только открыл для дрезденцев уникальный талант начинающей певицы, но и всегда ее поддерживал, как случилось и в этот раз. Оркестр под его управлением, исполнивший в спектакле заново написанную К. Штриглером увертюру, поражал особенным звучанием, упругостью ритма и разнообразием динамики. Режиссером выступил О. Эрхардт. Венская газета *Neues Wiener Journal* после премьеры «Боккаччо» поместила статью дрезденского корреспондента Й. Рейхельта, который отмечал следующее: «Очаровательно прекрасной была Фиаметта у нашей новой ангажированной (певицы. — *Авт.*) Марии Чеботари [3, с. 11].

Из книги А. Дэнилэ известно, что в списке партий из опер и оперетт, исполненных М. Чеботари в Дрездене значится еще одно, более раннее произведение Ф. фон Зуппе *Прекрасная Галатейя*. [2, с. 123]. Артистка участвовала в этом спектакле шесть раз в первые месяцы в 1933 г., однако, из-за недостатка сведений, точно установить, какую партию она пела, возможности нет. А. Дэнилэ указывает на персонаж Голос Венеры, но такой в партитуре не значится. Остается одно из двух: либо

М. Чеботари исполняла единственную в произведении женскую партию Галатеи, либо, добавленную специально к данной постановке роль.

И. Штраус (сын). Важнейшее место в опереточном творчестве М. Чеботари занимала интерпретация оперетт и вальсов И. Штрауса (сына). Главную женскую роль Розалинды в *Летучей мыши*, к сожалению, артистка спела всего несколько раз, и то не на столичной сцене, хотя партия могла бы занять одно из центральных мест в репертуаре артистки. Несмотря на то, что записей не сохранилось, можно предположить, что она идеально ложилась на высокий и насыщенный обертонами голос певицы, в ней М. Чеботари, наверняка, блестяще раскрывала собственное актерское дарование.

В исторической периодике существует информация о двух ее выступлениях в роли Розалинды в Граце после войны осенью 1945 г. (13 и 16 октября). В местной опере была показана к 120-летию И. Штрауса, сделанная наспех за восемь дней, премьера *Летучей мыши* при участии четырех гастролеров: М. Чеботари (Розалинда), Ю. Патцака (Айзенштайн), Х. Мозера (Фрош) и дирижера Р. Моральта, который «подчинил оркестр как настоящий властитель музыки», — о чем сообщала *Grazer Volkszeitung*. Автор статьи Г. Бирнштингль, достаточно подробно описавший громкое музыкальное событие в небольшом городе, в частности, о приглашенных солистах отзывался так: «Яркий и милый образ Розалинды был поручен /.../ Марии Чеботари, в роли Айзенштайна выступил приглашенный /.../ Ю. Патцак. Они — образцовая пара певцов, красивые голоса которых сверкали на фоне искрящегося мелодического изобилия, их дуэт, как и терцет были исполнены с блеском». Далее Г. Бирнштингль, детально рецензируя выступления артистов, писал, что у них уже в первом акте получались превосходные моменты, такие как минорный романс Розалинды в сцене прощания с Айзенштайном и знаменитая застольная песня *Glücklich ist, wer vergißt...* (*Счастлив тот, кто забывает...*) в финале действия, где героиня поет в ансамбле с Альфредом и Франком. Также он отмечал, что исполнение М. Чеботари венгерской песни (чардаша) во втором акте было великолепным, а в «заключительном действии фрау Чеботари не должна была выйти в дорожном костюме со спортивной шляпой» [4, с. 4].

Из газеты *Die Tat* известно, что М. Чеботари спела Розалинду в Швейцарии, в цюрихском Городском театре 20 мая 1946 г. Спектакль, руководимый местным дирижером и композитором В. Рейнсхагеном был приурочен к завершению культурной акции «Цюрих помогает Вене». Оттуда же узнаем информацию о выступлении артистки в тот вечер, преподнесенную неизвестным корреспондентом: «В гала-спектакле партия Розалинды была возложена на Марию Чеботари, великолепное вокальное исполнение столь сложной и разноплановой роли, в целом, не смогло скрыть недостаточного опыта певицы в жанре оперетты» [5, с. 4]. Другое цюрихское периодическое издание, наоборот, справедливо отметило «оперность» спектакля, а также, что ему был придан тот подлинный блеск, чего не смогла бы добиться даже самая пышная постановка, в чем заключались его уникальность и своеобразие. Певица удостоилась самой позитивной критики и восторженных эпитетов: «Мария Чеботари в роли Розалинды! Воистину совершенно необычайное событие, уникальная возможность единожды услышать пленящие мелодии Иоганна Штрауса в

прекраснейшем исполнении. Это сравнимо лишь с удовольствием от прослушивания штраусовского вальса в интерпретации большого симфонического оркестра. Чудесным образом ее голос сиял на протяжении всей оперетты. Каждая песня, дуэт или большой ансамбль, в которых ее сопрано богато сверкало красками и нюансами, — жемчужина. Ее игра, которой бы позавидовала любая певица, в чьем репертуаре есть Розалинда, была полна женского обаяния» [6, с. 1].

Из непроверенных источников известно, что М. Чеботари могла исполнять высокую колоратурную партию Адели в *Летучей мыши*. На это указывает А. Минготти в списке партий из опер и оперетт, спетых артисткой, который помещен в его монографии *Мария Чеботари: жизнь певицы* [7, с. 144]. Автор предполагает, что австрийский музыковед перепутал Адель с Розалиндой, ведь последняя у него не значится вовсе.



Фото 1. М. Чеботари в роли Саффи в *Цыганском бароне* И. Штрауса (сына). Венская опера, 1948 г. [7].

Партия Саффи в *Цыганском бароне* — одна из лучших в наследии М. Чеботари. Будучи солисткой Венской Штаатсопер, она часто пела ее в последние годы творчества (29 раз) в период с 11 мая 1948 г. по 10 марта 1949 г. (Рис. 1). М. Чеботари вошла в уже готовый спектакль, выпущенный на сцене Фольксопер в середине марта 1948 г. режиссером и известным актером Г. Маришкой [8]. «Восточным людям все цыганское не чуждо, более того, чувствуется, что цыгане им, своего рода, земляки. Полноту настоящей жизни и чувства, а также неотразимое очарование собственного уникального

голоса привнесла Мария Чеботари в роль цыганской девушки», — писал А. Минготти. Далее он, отмечая, что эта роль по качеству интерпретации была сопоставима с Констанцей и Донной Анной в операх В.А. Моцарта, продолжал: «*Цыганский барон* с Марией Чеботари в роли Саффи имел колоссальный успех у публики» [7, с. 113–114].

Несмотря на то, что автору не удалось обнаружить газетную критику на исполнение роли Саффи, однако существует единственное фотосвидетельство, помещенное в книге А. Минготти (Фото 1.). На фотографии изображена М. Чеботари-Саффи в характерной для роли, «вольной» цыганской позе с закинутыми за голову руками. Ее лицо радосно и лучезарно улыбается, героиня запечатлена в момент безмятежного блаженства. Не верится, что она была сделана после смерти ее супруга Г. Дисля 20 марта 1948 г., когда началась темная полоса в жизни певицы, закончившаяся ее неизлечимой болезнью и преждевременной смертью. Отрадно, что существует аудиозапись Цыганской песни (№6) «*So elend und so treu...*» («*Так несчастен и так верен...*») из первого акта оперетты, записанная 16 ноября 1948 г. с Венским филармоническим оркестром под управлением Г. фон Караяна, которая является одной из лучших в граммофонном наследии артистки.

Рис. 1. Фрагмент программки спектакля *Цыганский барон* от 3 июня 1948 г. Венская опера.

STAATSOOPER IN DER VOLKSOPER

Donnerstag, den 3. Juni 1948

Sondervorstellung für die Sozialistische Bildungszentrale
Kein Kartenverkauf

Der Zigeunerbaron

Komische Oper in drei Akten, nach einer Erzählung M. Jókais von J. Schnitzer
Für die Wiener Staatsoper neu einstudiert und inszeniert
von Hubert Marischka

Musik von Johann Strauß

Musikalische Leitung: Anton Paulik

Spielleitung: Hubert Marischka a. G.

Bühnenbilder: Walter Hoesslin

Kostüme: Elli Rolf

Einstudierung der Tänze: Erika Hanka

Graf Peter Homonay, Obergespan des Temeser

Komitates	Hans Habietinck
Conte Carnero, königlicher Kommissär	Josef Witt
Sándor Barinkay, ein junger Gutsbesitzer	Kurt Preger
Kálmán Zsupán, ein reicher Schweinezüchter im Banate	Endre Korén
Arsena, seine Tochter	Friedl Pöltinger a. G.
Mirabella, Erzieherin im Hause Zsupáns	Stefanie Leverenz
Ottokar, ihr Sohn	Peter Klein
Czipra, Zigeunerin	Lorna Sydney
Saffi, Zigeunermädchen	Maria Cebotari

Богатейшее композиторское наследие И. Штрауса (сына) дало возможность М. Чеботари дополнить репертуар другими, менее популярными его произведениями. На раннем этапе карьеры она исполняла несколько номеров из забытых сочинений мастера. В монографии А. Дэнилэ существует краткая информация, что певица с солистами оперы Дрездена участвовала в интерпретации квартета (№17) «Er! Sie!.. Siehe die Sonne verglüh'n...» («Он! Она!.. Смотрите, как солнце светит...») из оперетты **Яблочный праздник** (*Jabuka*) в концерте 5 февраля 1932 г., где исполняла одну из двух сопрановых партий в этом ансамбле из 3 акта [2, с. 126].

Из журнала, издаваемого Венским радио за 1932 г., также известно, что М. Чеботари в марте этого года выступала с тенором М. Кремером в дуэте Пульчинеллы и Мафусаила «Die süßen Laute Duidu...» («Сладкие звуки Дуиду...») из II действия малоизвестной комической оперетты **Принц Мафусаил** (1877) [10, с. 39]. Он прозвучал в концерте солистов Дрезденской оперы, под музыкальным руководством Р. Шрёдера в прямой трансляции из Лейпцига. Примечательно, что в *Принце Мафусаиле*, написанном на итальянский сюжет, изначально задумывавшимся для парижской сцены, самые значительные номера, как и вышеназванный ансамбль, приближаются по стилю к французской комической опере, в первую очередь, к Ж. Оффенбаху, творчество которого, как известно, сильно повлияло на развитие самого жанра венской оперетты.

К. Миллёр. Лучшее произведение К. Миллёра **Нищий студент**, созданное в 1882 г., по праву позволило ее автору войти в небольшой список композиторов, создавших классическую венскую оперетту, наряду с Ф. фон Зуппе и И. Штраусом-сыном. Справедливо отмечено, что «в веселом, непритязательном спектакле Миллёр с большим мастерством использовал национальные ритмы и мелодические особенности, претворив их, с учетом специфики жанра оперетты, в законченные, четкие драматургические формы» [11]. К сожалению, это полузабытое, но прекрасное сочинение сегодня вытеснено популярными штраусовскими спектаклями, оно нечасто исполняется даже на европейских сценах.

Нищий студент, выпущенный на сцене Фольксопер в конце марта 1949 г., явился для М. Чеботари не только последней премьерой, но и последними в жизни выступлениями. Плохо себя чувствуя, преодолевая боль, она спела сложную, высокую лирико-колоратурную партию Лауры лишь в трех представлениях (27, 29 и 31 марта) [8]. После чего потребовалась срочная операция с известными последствиями и преждевременной кончиной артистки в начале лета этого же года.



Фото 2. М. Чеботари и Ф. Ливер
в *Ниццем студенте* К. Миллэкера.
Венская опера, 1949 г. [2].

Первая постановка *Ниццего студента* в редакции Э. Отто, предпринятая силами Венской Штаатсопер, состоялась еще в 1936–1937 гг., выдержала всего 13 представлений и нуждалась в возрождении. Послевоенная премьера в той же редакции была куда удачней во многом благодаря М. Чеботари и исполнителю роли студента Симона Римановича, знаменитому драматическому артисту столичного Бургтеатра и киноактеру Ф. Ливеру (Фото 2, 3). Один из виднейших австрийских музыкальных критиков П. Лафит, отмечая упадок жанра оперетты в сравнении с прошлым, после показа восторженно отзывался о новой работе труппы: «Нынешний возрожденный спектакль настолько нов, оригинален и благороден, что можно без преувеличения говорить об еще одной венской достопримечательности» [12, с. 4].

Несмотря болезнь, артистка удачно, с бравადой провела спектакли, о чем не молчали венские газеты. *Wiener Zeitung* после премьеры писала: «Мария Чеботари спела Лауру красивым, большим оперным голосом, обнаруживая страстный темперамент и грацию, свойственные игре дивы оперетты, коей в действительности она не является» [13, с. 3]. Австрийский историк музыки и критик М. Граф отмечал, что певица исполнила партию так, «как смогла бы только великая артистка, с изысканным ощущением прекрасного благородства в музыкальной линии» [14, с. 6]. Также приведем слова неизвесного автора из *Neues Österreich*, по-видимому, недавно посетившего оперу Дж. Пуччини *Турандот* в Театре ан дер Вин с М. Чеботари в заглавной партии. Он писал, что в *Ниццем студенте* певица «красиво выглядела как с картины и отнюдь не была „холодной принцессой”, но равной партнершей (Фреду Ливеру. — *Авт.*), при этом обладала высокой вокальной культурой» [16, с. 4].



Фото 3. М. Чеботари (Лаура) исполняет сольный отрывок «Ich setz` den Fall...» («Я предполагаю, что...») в дуэте №10 с Ф. Ливером (Симон) из II акта оперетты К. Миллёкера *Нищий студент*. Венская опера [15, с. 18].

Выводы. Природная предрасположенность М. Чеботари к жанру венской классической оперетты основывалась на таких преимуществах как полный, но высокий и пластичный голос светлого тембра с равноценно звучащими регистрами, сценическая раскованность, органичное ощущение стиля, который был идеальным. Некоторая «оперность» ее интерпретации, закрепившаяся впоследствии как одна из общепринятых традиций исполнения оперетты, способствовала большому успеху выступлений артистки в *Боккаччо*, *Прекрасной Галатее* Ф. фон Зуппе, *Летучей мыши* и *Цыганском бароне* И. Штрауса (сына), *Нищем студенте* К. Миллёкера. М. Чеботари нередко вставляла в концерты популярные арии, ансамбли, в том числе, и из других сочинений перечисленных композиторов. Наибольший интерес для исследования представляют анонсы и критика спектаклей из периодики 30-х–40-х гг. Отметим, что немецкоязычные газеты того времени являются основным, наиболее верным источником, они существенно дополняют информацию по теме, представленную в монографиях о певице А. Минготти, А. Дэнилэ и Р. Киллиус.

Библиографические ссылки

1. МИХЕЕВА, Л., ОРЕЛОВИЧ, А. *Оперетта Зуппе «Бокаччо»* [online]. [цитировано 05.04.2010]. Доступно: https://www.belcanto.ru/operetta_boccaccio.html
2. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari: Stea rătăcitoare/Блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015.
3. REICHELТ, J. Dresdener Staatsoper: „Boccaccio”. Die neue Richard Strauß Premiere. In: *Neues Wiener Journal*, 27.06.1931, Nr.13.505, S. 11.
4. BIRNSTINGL, H. „Die Fledermaus” mit Gastbesetzung. In: *Grazer Volkszeitung*, 16.10.1945, No.121, S. 4.
5. OHR. „Die Fledermaus” mit prominenten Gästen. In: *Die Tat* (Zürich), 25.05.1946, Nr.142, S. 4.

6. TRH. „Die Fledermaus” mit berühmten Gästen. In: *Neue Züricher Nachrichten*, 23.05.1946, N.120, Blatt 2, S. 1.
7. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari: Das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrunn-Verlag, 1950.
8. *Maria Cebotari* [online]. [citat 01.02.2021]. Disponibil: <https://archiv.wienerstaatsoper.at/search/person/510>.
9. KILLIUS, R. *Maria Cebotari: „Ich lebe, um zu singen“*. *Opernlegende und Filmstar*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2021.
10. Wiener Programm: Mittwoch, 16 März. Bunte Abend. In: *Radio-Wien*, 11.03.1932, Heft 24, S. 39.
11. МИХЕЕВА, Л., ОРЕЛОВИЧ, А. *Оперетта Миллөкера «Нищий студент»* [online]. [цитировано 27.01.2022]. Доступно: <https://www.belcanto.ru/bettelstudent.html>
12. LAFITE, P. Millöcker-Jubel in der Volksoper: Staatsopern-Neuinszenierung seiner Operette „Der Bettelstudent”. In: *Wiener Kurier*, 29.03.1949, Nr.74, S. 4.
13. UNSTERBLICHER, F.B. Millöcker: „Der Bettelstudent” in der Volksoper. In: *Wiener Zeitung*, 29.03.1949, Nr.74, S. 3.
14. GRAF, M. Rotierender „Bettelstudent”. In: *Weltpresse* (Wien), 29.03.1949, Nr.74, S. 6.
15. „Ich setz` den Fall...”. In: *Wiener Kurier*, 02.04.1949, Nr.78, S. 18.
16. NEUINSZENIERTER, Y. „Bettelstudent”. In: *Neues Österreich* (Wien), 29.03.1949, Nr.74, S. 4.

CZU 785.73:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.11>

PLEȘCAN IRINA³³

лектор университар, Институт искусств им. А.Г. Рубинштейна,
Тирасполь, Республика Молдова,
докторантка, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинэу, Республика Молдова
ORCID ID 0000-0001-5255-7394

TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ÎN *TRIOULUI PENTRU CLARINET, CORN FRANCEZ
ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA*

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ *ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВАЛТОРНЫ И
ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА НЕГРУЦЫ*

COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF *THE TRIO FOR CLARINET, FRENCH HORN
AND PIANO BY OLEG NEGRUTA*

Олег Негруца — молдавский композитор, автор большого числа камерно-инструментальных сочинений. В их числе — два фортепианных трио: первое — *Трио для кларнета, валторны и фортепиано* отражает тенденцию обращения к нетрадиционным составам, господствующую в молдавской музыке в 80-90-х годов, а в 2004 композитор создает трио для классического состава — скрипка, виолончель, фортепиано.

Настоящая статья посвящена *Трио для кларнета, валторны и фортепиано*, написанному в 1993 году. Цель автора состоит в выявлении особенностей трактовки композиции данного сочинения. В рамках двухчастного цикла, основанного на темповом и образном контрасте, О. Негруца создает индивидуализированную структуру, синтезирующую классические и фольклорные принципы композиции.

Ключевые слова: фортепианное трио, Олег Негруца, композиция, архитектура, форма

Oleg Negruța este un compozitor moldovean, autorul unui număr mare de compoziții instrumentale de cameră. Printre acestea se numără două triouri de pian: primul — un *Trio pentru clarinet, corn francez și pian*, ce reflectă tendința de a aborda compoziții netradiționale care au predominat în muzica moldovenească în anii 1980 și 1990; cel de-al doilea a fost creat în 2004, pentru o componentă clasică — vioară, violoncel, pian.

Articolul este dedicat *Trioului pentru clarinet, corn francez și pian*, scris în anul 1993. Scopul autorului este de a identifica particularitățile tratării interpretative ale compoziției acestei lucrări. În cadrul unui ciclu în două părți bazat pe un contrast de tempo și figurativ, O. Negruța creează o structură individualizată care sintetizează principiile clasice și folclorice ale compoziției.

Cuvinte-cheie: trio cu pian, Oleg Negruța, compoziție, arhitectură, formă

³³ irinapvmk@mail.ru

Oleg Negruta is a Moldovan composer, the author of a large number of chamber-instrumental compositions. Among them there are two piano trios: the first is the *Trio for clarinet, French horn and piano*, reflecting the tendency towards non-traditional ensembles, that prevailed in Moldovan music in the 1980-90s, and in 2004 the composer created a trio for the classical composition — violin, cello, piano.

This article is dedicated to the *Trio for clarinet, French horn and piano* written in 1993. The author's purpose was to identify the interpretation peculiarities of this work's composition. Within the a two-part cycle based on tempo and figurative contrast, O. Negruta created an individualized structure that synthesizes the classical and folklore principles of composition.

Keywords: piano trio, Oleg Negruta, composition, architectonics, form

Введение. Олег Негруца (1935) — молдавский композитор старшего поколения, один из признанных патриархов отечественной композиторской школы, отличающийся ярким и индивидуальным композиторским подчерком. В его сочинениях разных жанров сильно влияние массовой музыки, в первую очередь, эстрадной песни и джаза [1]. Известно, что на протяжении нескольких лет композитор успешно сотрудничал с оркестром Шико Аранова, а, позднее, воплотил специфические языковые элементы джаза в своих опусах.

Трио для кларнета, валторны и фортепиано написано для не вполне традиционного состава. Как стало ясно из интервью с композитором, которое состоялось 18 апреля 2015 года, сочинение было создано «под давлением» педагогов кафедры камерного ансамбля, которые жаловались на отсутствие камерного репертуара для духовиков. Тем не менее, впервые *Трио* для кларнета, валторны и фортепиано было исполнено лишь в 2009 году, в рамках академического концерта студентов класса камерного ансамбля Н. Козловой. Эта премьера в полной мере обнаружила яркий мелодизм данного произведения, умеренный уровень технической сложности, отсутствие слишком быстрых темпов, полное соответствие стилистики сочинения дидактическим целям. Обратимся к более подробному анализу *Трио* О. Негруцы.

Композиционная структура *Трио*. Обращаясь к трактовке цикла, следует подчеркнуть, что композитор отдает предпочтение двухчастной структуре, отказываясь как от традиционной для классической и романтической музыки многочастности, так и от слитно-циклической формы, свойственной русской музыке рубежа XIX–XX веков. О. Негруца использует восходящую к фольклорной традиции двухчастную структуру «медленно-быстро» с соотношением темпов *Cantabile molto* — *Allegro moderato*. *Maestoso*.

Следует констатировать, что, в целом, в истории европейской музыки двухчастные трио — не столь частое явление. Тем не менее, сочинения подобного плана можно обнаружить в музыке эпохи классицизма. Это восемь трио Гайдна: *Фортепианное трио op.43 №1 фа мажор Hob XV: 6-1 (Vivace — Tempo di minuetto)*; *Фортепианное трио op.43 №3 си-бемоль мажор Hob XV: 8-1 (Allegro moderato — Tempo di minuetto)*; *Фортепианное трио op.57 №1 ми-бемоль мажор Hob XV:11-1. (Allegro moderato — Tempo di minuetto)*; *Фортепианное трио op.57 №3 до минор Hob XV:13-1. (Andante — Allegro spiritoso)*; *Фортепианное трио фа мажор Hob XV:17 (Allegro — Finale (Menuetto))*; *Фортепианное трио ля мажор Hob XV: 9 (Adagio — Vivace)*; *Фортепианное трио ми-бемоль мажор Hob XV:10 (Allegro moderato — Presto)*;

Фортепианное трио ми-бемоль минор Hob XV:31 (Andante — Allegro). По словам Т. Ливановой, «именно в *Трио* Гайдн особенно свободно подходит к сонатному циклу. Иногда он начинает его медленной частью, порой ограничивается всего двумя частями — медленной и финалом, словно хочет сосредоточить внимание именно на встающих здесь задачах» [2, с. 393].

Примеры двухчастности в камерно-инструментальных сочинениях наблюдаются и в творчестве молдавских композиторов. Это *Фортепианное трио* Д. Киценко (1988; *Largo — Allegro giusto con energico*), *Фортепианное трио* В. Ротару (1995; *Largo — Allegro*), *Panodия* для скрипки, виолончели и фортепиано Ливиу Штирбу (*Andante. Scherzo (poco allegretto) — Largo maestoso*). Эта тенденция может быть обусловлена двухчастным строением сюитных циклов в молдавской народной музыке, «например, в «пасторальных циклах» типа «дойна–жок», о котором пишет Т. Березовикова [3, с. 7].

Музыкальный язык, анализ архитектоники *Трио*. Первая часть *Трио* написана в умеренном темпе *Cantabile molto*. Композиционная логика части основана на контрастном противопоставлении двух основных тематических образований. Первоначальная *c-moll*’ная тема — широкого дыхания, с кантиленными интонациями в партии кларнета, который в дальнейшем подхватывается валторной.

Контрастная *B-dur*’ная тема написана в простой 3-х частной форме. Здесь композитор широко использует прием диалогичности, что позволяет ярче раскрыть технические возможности солирующих инструментов и придать динамичность развитию лирической темы. Так, изначально тема экспонируется поочередно в партиях кларнета и валторны. В среднем разделе *Piu mosso* (ц. 8), оттененном тональным контрастом, а именно использованием параллельной тональности *g-moll*, диалог солирующих инструментов, начинающийся в нижнем регистре, постепенно расширяет свой звуковой диапазон, развивается динамически и тонально. Об этом свидетельствуют как авторские темповые обозначения *Piu mosso, poco agitato*, так и тональный план раздела: *g-moll — B-dur — d-moll — c-moll — B-dur*. В ц. 9 кларнет и валторна вступают в фазу одновременного «высказывания», некоего «спора», завершающегося унисонным изложением основной *B-dur*’ной темы в репризе.

Во второй теме первой части цикла на первый план выходит классицистская и романтическая гармония, «приправленная» элементами народного ладогармонического мышления. Так, в данном разделе можно обнаружить пример вполне классического, нормативного вспомогательного оборота $T S_{64} S_{64} T$ (такт 48), либо свойственное романтическому ладотональному мышлению красочное сопоставление отдаленных тональностей (*B-dur* и *G-dur* в тактах 43–44). Отметим также многообразные отклонения в родственные тональности, яркие двойные доминанты в зоне, предшествующей каденции (такт 56–57 в тональности *B-dur*), активное использование приема секвенцирования. Все эти приемы в определенной мере влияют и на вполне традиционное композиционное оформление музыкального материала в рамках классицистских структур.

Среди других стилевых влияний второй темы — романсовый аккомпанемент (цифра 10, такт 60), а также рахманиновский по своему звучанию аккорд в такте 104, напоминающий фонизм аккорда в кульминационной зоне оркестрового отыгрыша в Рассказе старого Цыгана из оперы *Алеко*.

Что касается архитектоники первой части, здесь композитор в определенном смысле игнорирует классические формообразующие приемы: несмотря на противопоставление двух начал — как в образном, так и в тональном плане, — этот контраст не порождает сонатной формы. Композиционную структуру первой части можно отразить в виде таблицы:

1-я часть Трио	a	B			a ₁	
		b	c	b ₁		
Темпы	<i>Cantabile molto</i>	<i>Cantabile</i>	<i>Piu mosso</i>	a tempo		
Цифры	1–5	6–7	8–9	10–12	13	14–7
Такты	1–27	28–43	44–59	60–77	78–83	84–109
Тональный план	c-moll	B-dur, c-moll, B-dur	g-moll, c-moll, B-dur	B-dur, c-moll, B-dur		c-moll

Как видно из приведенной схемы, в основе части — идея трехчастности, реализованная не совсем традиционно, так как крайние разделы представляют собой периоды, то есть позволяют говорить о наличии простой формы, в то время как развернутый средний раздел сам по себе проявляется простой трехчастной формой с контрастной серединой и динамической репризой. Таким образом, можно говорить о наличии так называемой «промежуточной формы». Любопытно отметить, что О. Негруца также подчеркивает второстепенную роль начальной темы по сравнению с темой среднего раздела. В своем интервью он говорит о том, что трактует «начальную мелодию как интродукцию, а B-dur' ную тему — как основную тему 1-ой части *Трио*, написанной в простой трехчастной форме. Цифра 14 обозначает репризу с элементами варьирования, которая завершается каденцией кларнета». Следовательно, возможна и авторская трактовка первой части как простой трехчастной формы с развернутыми обрамлениями, оформленными самостоятельной темой.

Вторая часть *Трио* открывается фортепианным вступлением, фактура которого, по сравнению с первой частью, — более блестящая, репрезентативная. Вступление приковывает к себе внимание наличием октав, альтерированных септаккордов, стремительным параллельным и расходящимся движением мелодических линий. Этот же характер свойственен первой теме финала, излагаемой в партии валторны *Allegro moderato. Maestoso*.

Вторая тема песенного склада *Meno mosso (B-dur)* проводится солирующей валторной и далее подхватывается кларнетом с фортепиано в их совместном проведении. Эта тема совпадает с кульминацией второй части: по словам композитора, фортепианная фактура данного раздела находится под сильным влиянием фортепианного творчества С.В. Рахманинова, о чем свидетельствуют триольная пульсация в аккомпанементе. «Воздух» в фортепианной фактуре, создаваемый регистровым отрывом линии баса от фигурации в правой руке, вызывает определенные аллюзии с начальными тактами медленной части Второго фортепианного концерта Рахманинова. В то же время, элементы скрытого многоголосия в партии фортепиано ведут свое начало в специфических особенностях шумановской фортепианной фактуры.

Архитектоника финала отражена в следующей схеме:

2-я часть Трио	Вступление	Экспозиция		Разработка	Реприза		Coda
Темпы	<i>Allegro moderato. Maestoso.</i>	<i>a tempo</i>	Meno mosso Cantando	Разработка на материале Meno mosso Cantando	<i>a tempo</i>	Meno mosso Cantando	Piu vivo
Цифры	–	1–4	5–6	7–11	12–15	16–20	21–22
Такты	1–7	8–33	34–51	52–92	93–118	119–154	155–171
Тональный план	Es-dur	Es-dur	B-dur	B-dur, Es-dur, D-dur, g-moll, c-moll, B-dur, b-moll, es-moll, f-moll, Es-dur	Es-dur	Es-dur	Es-dur

Таким образом, тематический и, главное, тональный контраст основных тем финала, тональное изменение в репризе и развивающая направленность музыкального материала в среднем разделе позволяют говорить о претворении сонатных принципов.

Заключение. В данном произведении О. Негруца предлагает индивидуализированную трактовку жанра фортепианного трио, затрагивающую самые разные аспекты структуры, музыкального языка, жанрово-стилевых составляющих.

Во-первых, О. Негруца опирается на двухчастность цикла, вызывая в памяти фольклорные сюиты типа «хора — сырба». При этом влияние фольклорной идиоматики весьма скромное.

Во-вторых, в данном *Трио* композитор отдает предпочтение парности и дихотомичности. В *Трио* много двухчастных структур на разных уровнях формы: общий двухчастный цикл, структура простых форм также двухчастная (1-й раздел 1-ой части *Трио a-a₁*).

Ладотональная логика цикла базируется на довольно простых ладотональных соотношениях: параллельный мажоро-минор (*c-moll–Es-dur*) и близкие к нему строи. По своей сути *Трио* тональноцентрично: отказ от «захвата» далеких тональных центров, который наблюдается у романтиков, в музыке *Трио* можно трактовать как «антиромантический» признак, в то время как сопоставление параллельного мажора и минора воспринимается как дань ладовым особенностям народной музыки.

Библиографические ссылки

1. СЮБАНУ-СУНОМЛИН, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). The General Repertory of Musical Works of Moldavian Composers (Last Two Decades of the 20th Century)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Учебник. В 2-х т. Т.2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва: Музыка, 1982.
3. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Autoreferat al tezei de doctor în studiul artelor. 17.00.02 — Arta muzicală, Chișinău, 2000.

CZU 785.11.04:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.12>

PUTINA ANASTASIA³⁴

преподаватель кафедры *Теория музыки*,
Институт искусств им. А.Г. Рубинштейна,
Тирасполь, Республика Молдова
ORCID ID 0000-0002-5752-2067

TABLOU SIMFONIC *PĂSĂRI ȘI APĂ* DE GH. CIOBANU: TENDINȚE
PROGRAMATICE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

**СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ *ПТИЦЫ И ВОДА* Г. ЧОБАНУ:
ПРОГРАММНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ**

SYMPHONIC TABLEAU *BIRDS AND WATER* BY GH. CIOBANU: PROGRAMMING
TRENDS IN CONTEMPORARY MUSIC

В статье исследуется сочинение композитора Республики Молдова Геннадия Чобану в контексте современных программных тенденций. В произведении выделяется система средств, действующая на разных масштабных уровнях композиции и конкретизирующая программный замысел. Важное значение приобретает коннотативный слой, содержащий мотивы-символы и усиливающий ассоциативный аспект индивидуальной авторской концепции.

Ключевые слова: творчество Г. Чобану, симфоническая картина, программность, концепционность

În articol este cercetată o creație de Ghenadie Ciobanu, compozitor din Republica Moldova, în contextul tendințelor programatice moderne. În lucrarea analizată se evidențiază un sistem de mijloace, care acționează la diferite nivele compoziționale și concretizează intenția programatică. Stratul conotativ, care conține motive-simboluri și amplifică aspectul asociativ al conceptului autorului, capătă o mare importanță.

Cuvinte-cheie: creația lui Gh. Ciobanu; tablou simfonic; muzică programatică; conceptualitate

The article examines a creation by Ghenadie Ciobanu, composer from the Republic of Moldova, in the context of the contemporary programming tendencies. The work highlights a system of means operating at different scale levels of composition and concretizes the program design. The connotative layer containing motifs-symbols and reinforcing the associative aspect of the author's concept becomes important.

Keywords: Gh. Ciobanu's creation, symphonic tableau, program music, conceptuality

³⁴ anastasya.putina@yandex.ru

Введение. В музыке многих современных композиторов наблюдается тенденция к повышенной концепционности, обусловленной обращением к сложным темам философского плана — этическим, космогоническим, экзистенциальным. При этом возникает своеобразная программность, определяющая содержание и принципы организации музыкального материала. Сочинения отличаются глубоко продуманной идеей и специфическим комплексом музыкальных средств, конкретизирующих данный замысел, им свойственна яркая ассоциативность благодаря использованию различных символов, знаков, кодов. Одним из таких произведений являются Симфонические картины *Птицы и вода* для оркестра и магнитофонной ленты (2000 г.) известного композитора Республики Молдова Геннадия Чобану. Оно уже изучалось в работах Е. Мироненко в ракурсе индивидуального авторского проекта, проявляющегося со стороны стиля, жанра, формы, программности, связи с постмодерном [1; 2]. В нашей статье мы рассмотрим более углубленно Симфонические картины *Птицы и вода* именно с позиций проявления программных принципов, действующих на различных уровнях организации и способствующих раскрытию концепции произведения. Для этого необходимо уточнить трактовку понятия программности.

Новая программность. Очевидно, что назначение программы — «сообщить слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может» [3, с. 88]. При сравнении программной и непрограммной музыки О. Соколов в работе *К проблеме типологии музыкальных жанров* отмечает, что «в вокальной или театральной музыке образуется синтез различных художественных текстов, принадлежащих разным видам искусства» и при этом осуществляется их взаимное влияние друг на друга [4, с. 9–10]. Он указывает, что «именно такого художественного синтеза и лишена программная музыка», которая имеет «условную связь с немзыкальными данными» [4, с. 10]. Важнейшим принципом становится «ограниченность художественно функционирующего текста только музыкальной структурой» [4].

О. Поповская справедливо утверждает, что «сфера программности динамична в историческом плане: она не только обнаруживает внутреннее качество обновления, но и изменение своих границ — заметное расширение зоны программности происходит в периоды относительной языковой стабилизации, а сужение — на стадиях активных языковых экспериментов. Современный период отмечен расширением сферы программности, возвышением роли метода, что во многом обусловлено символическими установками творчества, ведущими проблемами времени» [5, с. 6].

Для обозначения особенностей данного метода в современной музыке Г. Григорьева вводит термин «новая программность». Она пишет: «Концептуальный аспект произведения — это его *новая программность*, под которой подразумевается любой характер „направляющего“ авторского пояснения. В отличие от программности в ее старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает, прежде всего, некий код для „организации смысловой формы музыки“». Музыковед отмечает, что «наибольшая новизна и оригинальность свойственны тем произведениям, в которых *программность осуществляется средствами самой музыки*: цитаты, аллюзии, квазичитаты становятся проводниками конкретной „сюжетной“ идеи,

драматургии целого. Музыкальная форма обретает абсолютную индивидуальность, ибо служит воплощению именно данного, неповторимого, уникального замысла» [6, с. 147]. Таким образом, возрастающая роль концептуальности в современном искусстве обуславливает особое значение метода программности, и в этом смысле действительно усиливается роль композиций индивидуального авторского проекта, о которых пишет Е. Мироненко [1].

Структура и музыкальный язык в сочинении *Птицы и вода*. Рассмотрим композицию и музыкально-выразительные средства в симфонических картинах *Птицы и вода* Г. Чобану. Яркая и красочная пьеса имеет необычную историю создания: она планировалась как музыкально-хореографический спектакль для детей и взрослых, по ряду причин не воплотившийся. В поиске темы композитор обратился к своему двенадцатилетнему сыну, и при обсуждении появился сюжет, близкий к сказке, легенде: «Скалистый пейзаж. Стая птиц прилетает к ручью, стекающему в озеро. Птицы пьют, кружат над водой. Внезапно на них налетает другая стая. Завязывается схватка. Первая кровь и первая смерть. Стая нападавших птиц улетает так же внезапно. Вода в ручье и озере окрашивается в красный цвет. Оплакивание, „похороны” умерших птиц. Второе нашествие агрессивных птиц. Отчаянная борьба. Раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает. Испуганные птицы безнадежно мечутся в темноте».

В произведении реализуется тип последовательной программности, обусловленный начальным хореографическим замыслом, который еще ждет своей реализации — расширения до намеченных ранее двух картин и постановки на сцене. Приведенная программа, однако, не публикуется перед партитурой, чтобы дать возможность свободных ассоциаций. Сюжет раскрывает лишь внешний содержательный слой, поскольку в иносказательной форме здесь поднимаются глобальные проблемы человечества: связь с природой, конфликты общества, грядущие катастрофы. Произведение оказывается притчей с множеством смысловых оттенков, где образ птиц становится художественной метафорой. В этом плане возникают параллели с другими сочинениями, где тема природы также раскрывается через образы птиц — в творчестве О. Мессиана (*Пробуждение птиц, Экзотические птицы, Каталог птиц, Зарисовки птиц*), Э. Денисова (*Пение птиц*), В. Артёмова (*Лесные эскизы*), Н. Корндорфа (*Ярило*), П. Вакса (*Музыка улетающим птицам, симфония Голоса*), И. Кефалиди (*Vogelperspektive — С высоты птичьего полёта*).

У Г. Чобану стаи птиц становятся символом общества людей, а глубинной идеей — тема войны. Автор не отражает конкретные военные события мировой истории, воплощая «собираемый образ агрессии (...) в контексте природно-экологической катастрофы» [2, с. 404]; показывая насилие, разрушение, жестокость, он дает предостережение.

Произведение *Птицы и вода* складывается из пяти разделов-сцен, образующих форму со сквозным развитием (таблица 1), где тематические блоки, разделенные генеральными паузами, сопоставляются по принципу монтажа.

Таблица 1. Композиционная схема сочинения «Птицы и вода» Г. Чобану

Пролог	Сцена битвы 1	Оплакивание	Сцены битвы 2	Эпилог-реквием
A	B	C	D	E
1–24 тт.	тт. 25–135	тт. 137–162	тт. 163–276	тт. 277–330

Первый раздел выполняет функцию пролога и рисует таинственный образ скалистого пейзажа и кружащих над озером птиц. В музыкальной ткани выделяется несколько фактурных элементов. Первый образует сквозной фон, представленный педалями у виолончелей и контрабасов в нижнем регистре и у кларнетов, вибратона и колокольчиков в верхнем, что создает пространственный эффект. Второй слой составляют «птичьи голоса», складывающиеся из разных мотивов: трелеобразные обороты, репетиции на одном звуке, фигуры с форшлагами, сложные попевки (пример 1а, б, в, г).

Пример 1. Мотивы из партии флейт, раздел А

На этом фоне появляется протяженная тема у скрипок, прихотливая и изысканная, складывающаяся из нескольких ячеек-микросерий (пример 2). Все в целом рисует пасторальную картину, наполненную спокойствием и умиротворением.

Пример 2. Основная тема раздела А (приведена партия первых скрипок)

В масштабном разделе В (25–136 тт.) разворачивается основной конфликт, представленный тремя фазами. Первая построена полифонически, с контрастными голосами, складывающимися из кратких сегментов. Птичьи мотивы становятся активнее, трели и попевки разрастаются до разнообразных *glissandi*, кульминация предвещает угрозу (т. 52). Два отрывистых аккорда медных отмечают начало второй фазы (65–117 тт.), где показана ожесточенная борьба двух стай. Мелодические линии с хроматизмами и полиритмией складывается в полиостинатный сонорный пласт, на который наслаиваются новые: остинато ударных, педали, трели и тремоло деревянных, квартовые аккорды медных. Смятение и хаос продолжают и в третьей фазе, развивающей и обновляющей фактурно-тематические элементы.

Центральный раздел С изображает сцену оплакивания, «похорон». В смешанной гомофонно-полифонической фактуре выделяется тема кларнета, напоминающая траурную речь, прерываемую вздохами. Мелодия обрисовывает несколько опорных тонов, подчеркиваемых отдельными звуками вибратона и триольным контрапунктом

челесты с острыми полутоновыми интонациями, он ассоциируется с неумолимым течением времени, тающими мгновениями жизни.

Затишье прерывается вторым нападением вражеской стаи. В разделе D (тт. 163–276) господствует сонорная фактура, насыщенная краткими остинатными мотивами и фигурами. Многократное столкновение бурлящих пассажей с пронзительными аккордами рождает образ борющихся птичьих стай. В момент главной кульминации (тт. 225–243) у флейт появляется новая тема с восходящей квартовой интонацией, но затем она теряется в секундовых наслоениях.

Заключительный раздел E (тт. 277–330) показывает картину разрушений: слышны голоса «выживших, находящихся в смятении и оплакивающих убитых». Оркестровое исполнение накладывается на магнитофонную запись, где комбинируются несколько элементов: 1) краткие звуки и нисходящие *glissandi*, подобные тревожным вскрикам и стомам; 2) шум, напоминающий свист ветра, несущего пепел по выжженной земле; 3) грозный хорал в низком регистре, вызывающий ассоциации с потусторонними силами. Все вместе рождает образ смерти — безжизненной планеты после катастрофы. По словам композитора, он стремился создать музыку апокалиптического характера, но без театральной иллюстративности.

На фоне трека звучат мотивы с диссонансами, сменяемые триольными остинатными фигурами и птичьими репликами с присущей им мелизматикой. Один из центральных мотивов оказывается производным от «темы оплакивания» из раздела «похорон» (тт. 292–304). Он неоднократно чередуется с пронзительными звуками у флейты пикколо, напоминающими сигнал SOS. Птичьих голосов становится меньше, остаются лишь природные шорохи и последние возгласы одинокой птицы. Так воплощается главный философский вывод — необходимость противостояния агрессии; за сказочным сюжетом кроется глубокая экзистенциальная концепция.

Реализация программности в сочинении *Птицы и вода*. Литературная программа находит последовательное отражение в музыкальном тексте, проявляясь на разных масштабных уровнях — фоническом, синтаксическом, композиционном (по Е. Назайкинскому). На фоническом выступают звукоизобразительные элементы: птичьи выкрики, удары-столкновения, сонорные всплески, интонации стенания. Так, птичьи лексемы традиционно включают всевозможную мелизматику; в сценах сражений вводятся *glissandi*, диссонирующие интервалы и аккорды, напоминающие удары, клевки, крики боли; в разделе оплакивания секундовые интонации усиливают образы страдания и подавленности.

На синтаксическом уровне задействован тематизм сонорного типа (в батальных эпизодах), мотивы-символы — «птичьи попевки», тема плача, сигнал SOS (в свободном варианте). Автор также широко использует мелодико-ритмическое полиостинато и столкновение контрастных мелодико-гармонических элементов. Все они становятся важными «осведомляющими знаками» (по О. Соколову), направляющими сознание слушателя [4, с. 10].

Композиционный уровень воссоздает «этапы сюжета» в контрастно-составной форме, реализующей нарративный тип изложения: пролог, сцена битвы I, сцена «оплакивания», сцена битвы II, эпилог. Разделы сопоставляются монтажно, переходы отсутствуют, границы подчеркнуты генеральными паузами и резким контрастом

фактуры, тематизма, динамики, тембра. Однако в драматургии они имеют разный семантический вес. Самое протяженное — заключительное построение, начинающееся в точке золотого сечения и занимающее треть композиции, представляющее ее главный итог. Второй план формы заложен в литературной программе и реализуется в концентрической структуре с центральным разделом — «сценой оплакивания», арки образуют две битвы-столкновения и пролог с эпилогом³⁵. Таким образом, два ключевых раздела — центральный и эпилог — подчеркивают разные грани программного замысла. В итоге музыкальные средства на всех масштабных уровнях — от конкретно-звуковых до тематических и структурных — работают на раскрытие основной идеи.

Выводы. Позиции Г. Чобану весьма созвучно высказывание А. Шнитке: «Вся точная техника, все „запрятанное“ в музыке — монограммы, символы, пропорции, намеки, аллюзии — все равно воспринимается. Сочинение, лишённое такой подводной части, не может произвести устойчивого и длительного впечатления» [7, с. 126]. В композициях, насыщенных метафоричностью, символизмом, интертекстуальностью, возникает «зона внутримызыкальной ассоциативности» [там же], обусловленная новой программностью как характерной чертой современного мышления. «Распространяясь на образную сферу, апеллирующую к устойчивым эпохально-стилевым семантическим структурам, она воздействует на жанровые закономерности, композиционные средства» [6, с. 11]. Феномен новой программности в полной мере наблюдается в рассмотренном произведении.

Сходные процессы обнаруживаются в творчестве многих современных композиторов, где также широко используются различные знаки, в частности, мотив SOS³⁶, диссонирющие соноры как «батальные» лексемы, интонации *lamento*³⁷. Применение общекультурных звуковых кодов позволяет конкретизировать концепцию: сказочный сюжет оборачивается притчей-метафорой. Обращаясь к вечным проблемам бытия, композитор стремится отразить собственное понимание мира, и эта позиция становится ключевой для множества произведений со скрытой программой.

Концепционность и новую программность в том или ином преломлении можно обнаружить в инструментальных сочинениях *Moment bacovian, Codul Enescu, Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain, Весенние ритуалы, Momente*. Они демонстрируют широту диапазона творческих исканий автора и глубину его идейно-философских воззрений. В поисках индивидуального концептуального решения рождается «культурологический метод композиторского творчества, отразившийся в метаисторическом типе стиля» [8, с. 24].

³⁵ В отличие от Е. Мироненко, в нашем понимании концентричность проявляется, в первую очередь, в образном плане сочинения, а на уровне композиционно-тематической организации главенствует контрастно-составной принцип, присущий в целом многим произведениям Г. Чобану.

³⁶ В качестве примера можно привести сочинение *Passion-XXI* В. Беляева, из российских композиторов — Каприс №2 *S.O.S.* для баяна В. Семенова, Третью симфонию *SOS* А. Монасыпова, сценическую кантату *SOS (The Song of Songs)* А. Сыроева и В. Мартыновой.

³⁷ Последние особенно характерны для мемориальных сочинений, которые есть и в творчестве Г. Чобану: *Забывшие песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* для баса (баритона) и ансамбля солистов, *De profundis... Мое поколение* для смешанного хора и симфонического оркестра, симфоническая поэма *Musica dolorosa*.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. Симфонические картины *Птицы и вода* Геннадия Чобану как индивидуальный проект. В: *Anuar Științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, Nr.3, p. 38–45.
2. МИРОНЕНКО, Е. Трансформация образов агрессии в симфоническом творчестве начала XXI века. В: *XX век. Музыка войны и мира. Материалы международной научной конференции*. Москва: Прогресс-Традиция, 2015, с. 387–405.
3. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994.
4. СОКОЛОВ, О. *К проблеме типологии музыкальных жанров: учебное пособие для студентов музыкальных вузов*. Нижний Новгород: Издательство ННГК им. М.И. Глинки, 2013.
5. ПОПОВСКАЯ, О. *О символической программности в советской музыке 70–80-х годов: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*. Ленинград, 1990.
6. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004.
7. ВЫСОЦКАЯ, М., ГРИГОРЬЕВА, Г. *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие*. Москва: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2011.
8. *Теория современной композиции*. Отв. ред. В. Ценова. Москва: Музыка, 2005. ISBN 5-7140-0309-8.

CZU [780.8:780.61/.66]:781.5

785:781.5

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.13>

SEDÎH INESSA³⁸

докторантка,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинэу, Республика Молдова
ORCID ID 0000-0002-3263-8987

CU PRIVIRE LA PROBLEMA TRATĂRII GENURILOR MUZICALE ÎN LUCRĂRILE
INSTRUMENTALE DE B. DUBOSARSCHI

**К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Б. ДУБОССАРСКОГО**

THE PROBLEM OF MUSICAL GENRES INTERPRETATION IN B. DUBOSARSCHI'S
INSTRUMENTAL WORKS

В центре нашего внимания — вопросы трактовки жанра в камерно-инструментальных сочинениях молдавского автора Бориса Дубоссарского. Жанровая идентификация в сочинениях композитора выступает активным средством коммуникации, раскрывая важнейшие грани замысла произведения. Автор статьи выявляет две основные тенденции в трактовке жанра Б. Дубоссарским: это, с одной стороны, образцы «чистых жанров», с другой — оригинальная интерпретация традиционных жанровых моделей, включая жанровые миксты с привлечением таких приемов, как условно-программное обозначение жанра, жанровая аллюзия, смешанные диффузные жанры, сочетающие признаки камерной, концертной и симфонической музыки.

Ключевые слова: Б. Дубоссарский, жанр, жанровый микст, камерно-инструментальная музыка

În centrul atenției noastre se află problema tratării genului în creațiile cameral-instrumentale semnate de compozitorul Boris Dubosarschi din Republica Moldova. Identificarea genuistică în creațiile sale apare ca un mijloc activ de comunicare, relevând cele mai importante fațete ale conceptelor acestora. Autoarea scoate la iveală două tendințe principale în tratarea genului de B. Dubosarschi: pe de o parte, acestea sunt exemple ale „genurilor pure” și, pe de altă parte, sunt interpretări originale ale modelelor tradiționale de gen, inclusiv ale genurilor mixte cu implicarea unor procedee precum indicarea convențională programatică a genului, aluziile de gen, genurile difuze mixte, ce combină trăsăturile muzicii de cameră, de concert și ale celei simfonice.

Cuvinte-cheie: B. Dubosarschi, gen, mix genuistic, muzică instrumentală de cameră

³⁸ inessazlata75@mail.ru

In the center of our attention is the problem of genre treatment in the chamber instrumental compositions written by the Moldovan composer Boris Dubosarschi. The genre identification in his works acts as an active means of communication, emphasizing the most important facets of the work's concept. The author reveals two main trends of the genre treatment by Dubosarschi: on the one hand, these are examples of „pure genres” and, on the other hand, they are original interpretations of traditional genre models, as well as of genre mixes with the involvement of such methods as conventional programmatic genre indications, genre allusions, mixed diffused genres, combining the principles of chamber, concerto and symphonic music.

Keywords: B. Dubosarschi, genre, mixed genre, chamber-instrumental music

Введение. Музыкальное искусство минувшего века с его активным интересом к экспериментированию во всех сферах и областях музыкального языка демонстрирует переосмысление роли жанра, традиционных жанровых средств, способов их взаимодействия и взаимовлияния.

Так, в XX веке жанр теряет типологическую устойчивость, переходит в состояние «жанрового гибрида», заместившего целостные, непроницаемые структуры, возведенные в канон классическим искусством. Как пишет М. Лобанова, «жанр становится своеобразным полем, где сосуществуют, борются различные точки зрения, где встречаются несколько идей, оспаривается первенство» [1, с. 162]. По утверждению цитируемого ранее исследователя, «практика сочинения жанра, его воссочинения и трансформации доказывают, что жанр непосредственно смыкается с техникой письма» [1, с. 161].

Поскольку жанр как эстетическая категория объединяет множество функций, включая коммуникативную, тектоническую, семантическую и другие, образуется целый комплекс понятий, раскрывающих содержание музыкального произведения высшего порядка. По утверждению Е. Назайкинского, «жанр как художественный феномен трудно переоценить — не только с точки зрения композиторской практики, теории и истории музыки, включая исследовательскую работу, но и для исполнительской и педагогической деятельности, ведь жанры — это реальная связь музыки с жизнью» [2, с. 80].

В музыковедческой литературе существует множество подтверждений огромного научного интереса к категории жанра — это многочисленные монографии и статьи, главнейшие из которых: монографии А. Коробовой, М. Лобановой, Е. Назайкинского, А. Соколова, В. Холоповой, В. Цуккермана; статьи М. Арановского, Л. Березовчук, Г. Дауноравичене, Е. Зинькевич, О. Соколова, А. Сохора, А. Цукера и др. Большинство определений понятия «жанр» отражает сложность, многоуровневость его структуры, совмещающей в себе множество функций, включая как семантическую, так и социологическую его природу, трансформирующиеся в зависимости от социально-исторических условий его бытования [2, с. 11].

Таким образом, изучение проблемы жанра в творчестве, как отдельных композиторов, так и композиторских школ, имеет высокий практический и

познавательный потенциал и способно пролить свет на многие грани современного музыкального искусства.

Трактовка жанров в сочинениях композиторов Молдовы. Если обратиться к трактовке жанров в сочинениях композиторов Молдовы конца XX – начала XXI века, можно констатировать усиление интереса к гибридным жанровым структурам. По мнению Е. Мироненко, подобные сложные жанровые структуры можно разделить на следующие виды. Первый — диффузии собственно музыкальных жанров как, например, симфония З.Ткач *Panopticum*, имеющая подзаголовок *Пять прелюдий*, *Simfonia concertantă* Д. Киценко, в названии которой обозначен ставший устойчивым синтез симфонии с принципами концертирования.

Второй вид жанровых структур исследователь связывает с привлечением ассоциаций со смежными видами искусств. В контексте сказанного автор ссылается на *Симфонические картины* из балета *Птицы и вода* Г. Чобану, отсылающие слушателя одновременно к симфонии, балету и картине, а также *Стансы* В. Загорского для большого симфонического оркестра в 5 картинах: *Полёт*, *Сумерки*, *Лампада*, *Часы*, *Эпилог*.

Третий вид жанровых трансформаций включает гибриды академического и фольклорного жанра (*Симфодойна* Л. Гондю, *Дакофония I* и *Дакофония II* Тудора Кирияка). Последняя разновидность жанровых взаимодействий представляет собой, пользуясь определением Е. Назайкинского, «сочетание академического музыкального жанра с джазовой фоносферой» [2, с. 19] и проявляется в *Фантазии на темы Чика Кориа* В. Дынги, *Фантазии на темы The Beatles* О. Негруцы.

Жанровая проблематика в творчестве Б. Дубоссарского. Одним из корифеев молдавской композиторской школы второй половины XX – начала XXI века, в творчестве которого разнообразные жанровые трансформации играют ведущую роль, является Борис Дубоссарский (1947–2013) — композитор, скрипач и альтист, преподаватель, воспитавший за годы своей педагогической деятельности многочисленную плеяду ярких исполнителей, Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, *Maestru în Arte*. Его сочинения востребованы многими исполнителями и коллективами, как в Республике Молдова, так и в других странах ближнего и дальнего зарубежья. Творческое наследие Б. Дубоссарского было удостоено высокой научной оценки ведущих музыковедов Молдовы — В. Аксенова, Г. Кочаровой, Е. Мироненко и др., отмечавших в его произведениях органичное соединение традиций и новаторства, а также влияние его творчества на становление молдавской скрипичной и композиторской школы.

В списке сочинений автора — опусы самых разных жанров симфонической, вокально-симфонической, хоровой, камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыки. Особый интерес композитор проявляет к камерно-инструментальным жанрам: по мнению Г. Кочаровой, Б. Дубоссарский как «скрипач по своей исполнительской специальности, в совершенстве знает природу струнных инструментов» [3, с. 38]. Исследователи его творчества отмечают, что именно в инструментальных произведениях в наибольшей мере проявляется своеобразие авторского мышления и характерные приёмы музыкального языка.

В выборе жанровых средств композитор проявляет особую изобретательность. И это не случайно, так как именно жанр представляет собой «рожденные самой музыкальной культурой мастерские, это естественные музыкальные студии, в которых отыскиваются и шлифуются разнообразные приемы музыкальной выразительности, формируется семантика музыкального языка» [2, с. 81].

Инструментальное творчество Б. Дубоссарского стало объектом ряда исследований молдавских авторов, в том числе, относящихся к первым десятилетиям XXI века, среди которых: монографии Е. Мироненко, аналитический очерк Г. Кочаровой и М. Белых, статьи Т. Березовиковой, А. Варданян, В. Никитченко, А. Молодожан, Т. Музыки и др.

Так, интересующие нас проблемы в контексте отдельно взятой области творчества затрагиваются в статье Г. Кочаровой «*Четыре картины для струнного оркестра*» Бориса Дубоссарского: *музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание* [3]. Вышеназванное сочинение рассматривается с точки зрения взаимодействия жанрового и семантического начал с точки зрения идеи «музыкального экфрасиса», как индивидуального художественного послания художника.

В главе *Общий обзор концертного жанра в Молдове* из монографии Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* содержится оценка четырех концертов Б. Дубоссарского, созданных в 1980-е годы. Автор отмечает опору автора на лексику «универсального характера с ассимиляцией отдельных стиливых элементов творчества Д. Шостаковича» [4, с.180–181].

Тем не менее, несмотря на множество научных работ, посвященных отдельным страницам творчества Б. Дубоссарского, целостное исследование, посвященное особенностям трактовки жанра в творчестве композитора, включая вопросы жанрового и стиливого синтеза, в творчестве композитора до сих пор отсутствует. В рамках данной статьи мы лишь схематично наметим некоторые направления исследования, которые требуют углубленного изучения.

Жанровое разнообразие инструментального творчества Бориса Дубоссарского неисчерпаемо. Помимо таких образцов «чистых жанров», как соната, концерт, ансамбли, а также пьесы, этюды, баллады и т.д. композитор тяготеет к оригинальным жанровым микстам. Это подтверждается следующими опусами: *Соната-баллада* для скрипки альты и фортепиано (1987), *Речитатив и токката* для скрипки, альты и фортепиано, *Этюды-пьесы* для скрипки и фортепиано (1991).

В другой группе сочинений композитор апеллирует к нетрадиционным жанровым решениям, стоящим на стыке своеобразной жанровой «программности», «метофоричности» (термин М. Лобановой). Среди произведений подобного плана можно выделить *Каприччио* для трубы и фортепиано (1984), *Серенаду* для ансамбля скрипок (1985), *Юмореску* для кларнета и ансамбля скрипок (1985), *Поэму* для скрипки и фортепиано (1986), *5 картин* для струнного квартета (1988), *Бурлеску* для скрипки и фортепиано (1994), *Юмореску* для скрипки и фортепиано (1994), *Балладу* для скрипки и фортепиано (1995) и *Konzertstück* для скрипки и фортепиано (1997).

Обращенная к ассоциативной памяти слушателя, жанровая идентификация в этих сочинениях опирается на воссоздаваемые условия диалогичности, выступая активным средством коммуникации и раскрывая важнейшие грани замысла произведения. Помимо этого, в подобных произведениях реализуется не только индивидуальный подход к выбору жанровых средств, но и принцип «сочинения и воссочинения жанра» (термин М. Лобановой). Таким образом, речь идет о тенденции, направленной на «реконструирование традиций различных слоев памяти (в частности, информации, ушедшей в «подсознание жанра»), уплотнение времени, на повышенную диалогичность» [1, с. 169].

Диалогичность в трактовке жанровых средств прослеживается в самой этимологии приведенных ранее жанровых названий. Так, напомним, что *каприччио*, в переводе «каприз, прихоть» — жанр, зародившийся в XVI веке, подразумевающий свободное от канонических ограничений исполнение, своего рода импровизацию. *Серенада* — дословно: любовная песнь под открытым небом, исполненная в вечернее время; *юморэска* (нем. *Humoreske* от англ. *Humour* — юмор), короткое прозаическое или стихотворное произведение шутливого характера, юмористическая миниатюра. *Бурлеск* (итал. *burlesco*, от итал. *Burla* — шутка) — «тип комической стилизации; имитация популярного стиля или использование стилистических примет известного жанра и в дальнейшем построение комического образа заимствованного стиля с помощью его применения к несоответствующему тематическому материалу. Иными словами, бурлеск — это воплощение «низкой» темы средствами «высокого» стиля» [5].

Подобные жанровые аллюзии, ассоциативные ряды проливают свет на композиторский замысел, представляя своего рода «ключ» к трактовке образности и содержания.

С точки зрения индивидуальной трактовки жанровых средств, сочинения Б. Дубоссарского можно условно разделить на несколько типов:

1. Произведения, реализующие принцип жанровых микстов: *Соната-баллада для скрипки альты и фортепиано* (1987), *Этюды-пьесы для скрипки и фортепиано* (1991), *Речитатив и токката для скрипки, альты и фортепиано* (1994);
2. Произведения, основанные на условно — программном обозначении жанра, жанровых аллюзиях: *Каприччио для трубы и фортепиано* (1984), *Серенада для ансамбля скрипок* (1985), *Юморэска для кларнета и ансамбля скрипок* (1985), *Бурлеска для скрипки и фортепиано* (1994), *Konzertstück для скрипки и фортепиано* (1997), *Вивальдиана: Концерт для наоя и камерного оркестра* (1986);
3. Сочинения, основанные на нетрадиционном прочтении традиционных жанров: *Фантазия на еврейские темы для симфонического оркестра, Песни для скрипки и фортепиано* (1981), *Поэма для скрипки и фортепиано* (1986), *Этюды для фортепиано* (1991);
4. Произведения, воплощающие претворение национального фольклора в творчестве Б. Дубоссарского: *Фантазия на еврейские темы для симфонического оркестра* (1989).

Выводы. Суммируем изложенное:

1. В симфонических опусах Б. Дубоссарского обнаруживается не только нетипичное прочтение традиционных жанров, но и жанровый синтез как взаимодействие музыкальных жанров академического и фольклорного направления (*Фантазия на еврейские темы для симфонического оркестра*).
2. Еще одной тенденцией, обнаруженной в сочинениях крупных форм, является обращение композитора к смешанным диффузным жанрам, сочетающим принципы камерной, концертной и симфонической музыки (*Konzertstück* для скрипки и фортепиано).
3. В камерно-инструментальных сочинениях Б. Дубоссарского, основанных на условно-программном обозначении жанра, жанровых аллюзиях, также реализуются новые подходы к трактовке жанра; эта категория включает композиции для индивидуализированного ансамбля со смешанным тембровым составом (струнных, духовых, ударных), где каждый музыкант является солистом. К данной группе можно отнести такие опусы Б. Дубоссарского, как *Каприччио* для трубы и фортепиано (1984), *Серенада* для ансамбля скрипок (1985), *Юмореска* для кларнета и ансамбля скрипок (1985), *Бурлеска* для скрипки и фортепиано (1994), *Konzertstück* для скрипки и фортепиано (1997), *Вивальдиана*: Концерт для ная и камерного оркестра (1986).

Библиографические ссылки

1. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-031-4.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке* Москва: ВЛАДОС, 2003. ISBN 5-891-145-X.
3. КОЧАРОВА, Г. Quatre tableaux pour orchestra a cordes Бориса Дубоссарского: музыкальный эксфрасис или индивидуальное художественное послание. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014, Nr.1 (21), с. 38–44.
4. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинэу: PrimexCom, 2014. ISBN 978-9975-101-03-7.
5. Бурлеск. В: *Литературная энциклопедия* [online]. [цитировано 29.03.2022]. Доступно: https://dic.academic.ru/https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4893/%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BA

CZU 78.071.1(478):78.079(498)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.14>

SIMION AURELIA³⁹

doctor, profesor universitar,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*,

Iași, România

ORCID ID 0009 0006 2831 2075

PROMOVAREA CREAȚIILOR COMPOZITORILOR BASARABENI ÎN CADRUL FESTIVALULUI MUZICII ROMÂNEȘTI

PROMOTING THE CREATIONS OF BASSARABIEN COMPOSERS WITHIN THE ROMANIAN MUSIC FESTIVAL

Articolul de față are ca scop o trecere în revistă a celor mai importante evenimente din cadrul Festivalului Muzicii Românești (FMR) în care au fost incluse creații ale compozitorilor din Republica Moldova. Totodată, este vizată relevarea importanței promovării artei interpretative moldovenești în spațiul românesc, consemnată și în cronicile apărute în urma manifestărilor muzicale care reprezintă dovada interesului atât al muzicologilor din România, cât și al publicului ieșean.

Cuvinte-cheie: compozitori din Republica Moldova, creațiile compozitorilor basarabeni, festivalul muzicii românești, manifestări muzicale, arta interpretativă

The purpose of this article is to review the most important events within the Romanian Music Festival (FMR) in which creations of composers from the Republic of Moldova were included. At the same time, it is aimed at highlighting the importance of promoting the Moldovan interpretative art in the Romanian space, also recorded in the chronicles that appeared after the musical events, which are proof of the interest of both Romanian musicologists and the Iași public.

Keywords: composers from the Republic of Moldova, creations of Bassarabian composers, Romanian Music Festival, musical events, interpretive art

Introducere. Cu o istorie de peste patru decenii, FMR este un eveniment dedicat în exclusivitate creațiilor compozitorilor români. Înițiat în 1973, dar cu o pauză de aproape două decenii (1988–2007), seria nouă a festivalului organizat în parteneriat cu Filarmonica *Moldova* din Iași, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* (UNAGE) și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România etc, a avut ulterior o ritmicitate constantă, pe care ieșenii s-au străduit s-o păstreze. Cu toate că, de-a lungul timpului, titulatura acestui festival, important pentru viața culturală muzicală ieșeană, a suferit o serie de modificări: *Săptămâna muzicii românești* (1973, 1974, 1975), *Festivalul muzicii românești* (1976, 1978, 1980, 1982, 1984), *Zilele muzicii românești* (1986, 1988), din anul 2007 a fost redenumit *Festivalul Muzicii Românești*.

³⁹ aurisim_pian@yahoo.com

Celui mai faimos festival românesc, de anvergură internațională, Festivalul *George Enescu* (București) i se alătură, deopotrivă, *Toamna Muzicală Clujeană*, dar și Festivalul Internațional *Leonard* (Galați) sau *Festivalul muzicii de cameră* de la Brașov, etc. Pentru Iași este emblematic însă *Festivalul Muzicii Românești*. Pe scenele muzicale ieșene (în special în sala mare a Filarmonicii *Moldova*) — au concertat ansambluri românești de notorietate națională și internațională, precum Formația *Ars Nova* din Cluj (1973, 1980), Corul *Madrigal* (1974, 1982, 1986), Orchestra simfonică (1974) și Corul Filarmonicii din Cluj (1975), Orchestra Radio din București (1975, 1978, 1982, 1984, 1988), *Cappella Transylvanica* din Cluj (1978, 1980), Simfonicul timișorean (1982) și multe altele. Agenda concertelor a inclus un repertoriu bogat și divers atât din creația compozitorilor consacrați, cât și a generației tinere. A fost interpretată muzică de diferite genuri: simfonică, vocal-sinfonică, camerală, vocal-instrumentală etc, lucrări ale căror trăsături generale sunt specificul național, inovația, autenticitatea, profunzimea mesajului artistic, fapt confirmat de cronicile referitoare la FMR, semnate în diferite perioade de Liliana Gherman, Mihail Cozmei, Octavian Lazăr Cozma, Pascal Benteoiu, Carmen Chelaru, Alex Vasiliu etc. Totodată, o reflectare audio a evenimentelor din perioada desfășurării FMR-ului a fost realizată prin intermediul undelor radio de redactorii Val Gafta, Viorel Munteanu, Dora Maria David și Daniela Vlad.

În cadrul FMR au fost organizate numeroase evenimente aniversare dedicate compozitorilor Sigismund Toduță, Roman Vlad, Richard Oschanitzky, Sabin Pautza, Cornel Țăranu, Viorel Munteanu, etc. Totodată, un loc important în agenda festivalului îl ocupă Simpozionul studentesc de muzicologie *Musicologia Mirabilis* și Simpozionul de muzicologie cu tema *Identitate și contextualitate stilistică în creația muzicală românească*, manifestări coordonate de conf. univ. dr. Loredana Iașeșen și conf. univ. dr. Diana-Beatrice Andron și, respectiv, prof. univ. dr. Laura Vasiliu și prof. univ. dr. Gheorghe Duțică, la care au participat muzicologi și cercetători din Iași, București, Cluj-Napoca și Chișinău.

Demn de menționat este faptul că la ediția din anul 2013 a Concursului studentesc de compoziție *Al.Zirra*, care se organizează în cadrul Festivalului Muzicii Românești, Pavel Gămurari (în acea perioadă masterand, actualmente Președinte al UCRM) a obținut Premiul I pentru creația: Trio pentru violă, violoncel și pian *State of mind*.

La inițiativa subsemnatei, în agenda FMR-ului a fost inclusă, din anul 2011, *Seara compozitorilor basarabeni*, constituindu-se astfel o primă încercare de a focusa atenția asupra activității componistice din Republica Moldova. În recitalul susținut de cadrele didactice ale *Departamentului Instrumente de suflat, Percuție și Canto* a UNAGE în data de 26 noiembrie 2011, în sala *Eduard Caudella* a Casei Balș (unde istoria a consemnat faptul că, în urmă cu aproximativ 170 de ani, boierul Alecu Balș împreună cu familia și invitații săi, l-au ascultat cântând pe Franz Liszt) au fost incluse creații ale compozitorilor Ștefan Neaga, Alexei Stârcea, Eugen Doga, Oleg Negruța, Constantin Rusnac, Eugen Mamot și Tudor Chiriac (stabilit la Iași în acea perioadă), prezența în sala de concert a ultimilor trei nominalizați fiind salutară. În fața publicului ieșean au concertat sopranele Cristina Simionescu, Cristina Grigoraș (invitată de la ONRI), acompaniate de Brândușa Tudor și Adina Alupei, saxofonistul Bogdan Constantin, la pian — Bogdan Mândășescu, Doru Albu — clarinet, Petrea Gîscă — corn, Florian Simion — percuție, Liviu Adamachi trombon, toți acompaniați la pian de subsemnata.

În anul 2013 în cadrul FMR-ului au fost invitați studenții și masteranzii de la AMTAP din Chișinău, care au susținut un recital de pian în sala Studio de Muzică de cameră, cu un repertoriu selectat din creația compozitorilor contemporani basarabeni, contribuind astfel prin talentul lor la promovarea muzicii noi, în primă audiție la Iași. Astfel, cei prezenți în sală au avut prilejul de a le asculta pe Livia Ciolpan cu *Creionări* și *Fantasme* de Vlad Burlea, pe Olesea Chernagea interpretând *Les cantilenes* de Snejana Pâslari, iar pe Victoria Romașco *Still-life with Flowers, Melodies and Harmonies* de Ghenadie Ciobanu. De asemenea, în program au fost incluse și lucrările pentru pian la patru mâini: *To Philharmonic Public* of Chișinău de Ghenadie Ciobanu, în interpretarea Victoriei Romașco, împreună cu Alexandru Prigalo și *Dies irae* de Vladimir Beleaev, la pian: Livia Ciolpan și Alexandru Prigalo.

În urma recitalului, doctoranda Mihaela Balan a consemnat în Revista *Arta* a UNAGE: „Pianista Livia Ciolpan a evidențiat sugestiv caracterul folcloric și culorile sonore impresioniste impregnate în substratul modal al pieselor *Creionări* și *Fantasme* de Vlad Burlea”. Despre muzica lui Ghenadie Ciobanu, Alexandru Prigalo a afirmat că „îmbină mai multe stiluri și citate muzicale ale altor compozitori cum ar fi Prokofiev, Messiaen, Ligeti...” [1].

După interviul acordat de studenți, Mihaela Balan scria „Pianiștii veniți din Republica Moldova au dovedit o pregătire muzicală temeinică, demonstrând că școala interpretativă de peste Prut se bazează pe disciplină, studiu consecvent și cunoștințe muzicale generale, solid fixate în perioada formării artistice” [idem].

De asemenea, o serie de prime audiții în cadrul FMR-ului au avut loc în anul 2014, când pe scena Sălii de festivități a Colegiului Național de Artă *Octav Băncilă*, în deschiderea festivalului, în data de 17 octombrie, au răsunat o versiune nouă a lucrării *Axis* de Vladimir Beleaev, *Poem postmodern* și *Poemul rap* din ciclul *Après un lecture* de Ghenadie Ciobanu, pe versurile lui Emilian Galaicu — Păun, solist baritonul basarabean Vitalie Cebotari și *Concertul pentru orchestră* de Gheorghe Mustea, care a dirijat Orchestra simfonică și Corul academic *Gavriil Musicescu* ale Filarmonicii *Moldova* din Iași. Aliona Paciurcă, basarabeancă, studentă în anul III la muzicologie (actualmente secretar artistic la Opera Națională Română din Iași) scria despre partea a doua a Concertului: „Compozitorul (Gheorghe Mustea — n.a.) îmbină modernitatea și tradiția într-o manieră personală, creând o dramaturgie evolutivă prin acumularea treptată a sonorităților” [2].

Au urmat edițiile FMR-ului din anul 2018 și 2019 în cadrul cărora cornistul Petrea Gîscă și soprana Eliza Paraschiva Solomon, acompaniați de subsemnata au interpretat *Joc moldovenesc* de David Fedov și liedul *Spre apus* de Alexei Stârcea, preluat din Concursul de canto dedicat compozitorului, la care soprana a devenit Laureată a Premiului III.

Întrucât situația pandemică nu a permis organizarea FMR-ului în anul 2020, pentru continuitate, s-a decis desfășurarea a celor două ediții (a XXII-a, respectiv a XXIII-a) în lunile mai și octombrie ale anului 2021.

Astfel, în data de 11 mai 2021 în Sala *Eduard Caudella* sub genericul *Perspectiva diacronică asupra creației instrumentale românești* a fost interpretată piesa de jazz, cu o puternică aderență la muzica românească, *Codreneasca* pentru pian și set de tobe de Tudor Chiriac, la pian subsemnata, la setul de tobe — lect. univ., dr. Constantin Stavrat. În data de 13 mai în Aula Bibliotecii Centrale Universitare, în interpretarea Coralei *Universitas* (Universitatea *Alexandru Cuza* din Iași), a răsunat lucrarea *Cântă cucu-a-nstrăinare* de

aceiași autor. Un alt eveniment important s-a desfășurat în aceeași zi în Sala *Ed. Caudella* — concertul cameral susținut de Cvartetul de coarde al AMTAP, în următoarea componență: Alexandru Ureche — vioara I, Zinaida Brînzilă-Coșleț — vioara II, Vladimir Andrieș — violă, Ana-Maria Sîrbu — violoncel, care au interpretat *Cvartetul Nr.2* de Boris Dubosarschi și *Cvartetul* de Ghenadie Ciobanu. Despre muzicienii moldoveni, Alex Vasiliu, prof. asociat și redactor la TVR-Iași scria: „Dincolo de sonoritatea compactă, strălucitoare, dar nuanțată Cvartetul de coarde al AMTAP din Chișinău a lăsat imaginea robusteții tehnicii instrumentale stăpânite cu siguranță deplină” [3].

Un alt program dedicat în exclusivitate compozitorilor basarabeni a fost prezentat publicului în data de 18 octombrie 2021. De această dată au fost selectate lucrări de Alexei Stârcea, Vladimir Rotaru, Oleg Negruța și Constantin Rusnac. Alături de profesorii UNAGE au evoluat Iulia Cușnir, studentă anul III, la clasa de pian a prof. univ., dr. Inna Hatipova (AMTAP) și Daniel Plămădeală — clarinet, originar din R.Moldova, absolvent al UNAGE, în prezent doctorand la universitatea nominalizată.



**FESTIVALUL
MUZICII
ROMÂNEȘTI**
14-22 octombrie 2021, ediția XXIII

Luni, 18.10.2021, ora 17
Sala *Eduard Caudella*

Seara compozitorilor basarabeni

Coordonator: **Aurelia Simion**
Prezintă: **Aliona Paciurca**

Alexei Stârcea - *Contrast*
Iulia Cușnir – pian

Alexei Stârcea - *Îți amintești*
Ion Urdeș - tenor, Aurelia Simion – pian

Vladimir Rotaru - *Motive folclorice*
Iulia Cușnir - pian

Constantin Rusnac - *Melodie*
Petrea Gîscă - corn, Aurelia Simion - pian

Constantin Rusnac - *Balada inimii*
Ion Urdeș - tenor, Petrea Gîscă - corn, Aurelia Simion - pian

Oleg Negruța - *Impromptu*
Petrea Gîscă - corn, Aurelia Simion - pian

Oleg Negruța - *Melodie, Nocturnă*
Constantin Stavrat – vibrafon, Aurelia Simion – pian

Oleg Negruța - *Concert pentru clarinet și orchestră de cameră*
Daniel Plămădeală – clarinet
Orchestra de cameră coordonată de Tudor Bolnavu și Elena Ovănescu Pîrvu

Informații suplimentare: <https://www.artelasi.ro> și <https://filarmonica.ro>

Concluzionând, se poate afirma, că în cadrul FMR-ului desfășurat la Iași:

- Creațiile compozitorilor basarabeni ocupă un loc constant;
- Sunt promovate lucrări ale compozitorilor din generații diferite;
- Genurile interpretate sunt diverse: muzică instrumentală, vocal-instrumentală, camerală, simfonică și vocal-sinfonică;
- Lucrările compozitorilor moldoveni au fost interpretate atât de muzicieni ai filarmonicii ieșene, cât și de cadrele didactice ale UNAGE și soliști de la ONRI.
- Contribuția interpreților a fost reflectată în presa scrisă, în media și on-line;
- Atât compozițiile, cât și interpretările lor au fost premiate.

Referințe bibliografice

1. BALAN, M. Concert cameral al compozitorilor și interpreților din Republica Moldova În: Revista *Arta*, 12 noiembrie 2013, UNAGE, Iași [online]. [citat 23.02.2023]. Disponibil: <https://revista-arta.blogspot.com/2013/>
2. *Foia de cronici și interviuri a festivalului*, UNAGE, Iași, 2014.
3. VASILIU, A. Muzica românească în viziune ieșeană. În: *Actualitatea Muzicală* Nr.6, iunie 2021, p. 4, București [online]. [citat 23.02.2023]. Disponibil: <https://ucmr.org.ro/Texte/Actualitatea-Muzicala-2021-06.pdf>

CZU 785.161.036.9

[785.161:780.314.335]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.15>

SOCICAN IGOR⁴⁰

doctorand, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

ORCID ID 0000-0001-8498-8674

ROLUL CONTRABASULUI ÎN ERA SWINGULUI DIN PERIOADA JAZZULUI CLASIC

THE ROLE OF THE DOU-BLE BASS DURING THE SWING ERA OF THE CLASSICAL JAZZ PERIOD

Autorul își propune să contureze semnificația contrabasului în *era swingului*, din perioada jazzului clasic. Se demonstrează importanța factorilor care au contribuit la popularizarea jazzului și, implicit, a swingului, precum: electrificarea; implicarea pe larg a studiourilor de înregistrare și producere de discuri muzicale; difuzarea prin intermediul posturilor de radio ș.a. Se atenționează asupra profesionalizării muzicienilor, datorită măririi numărului acestora în orchestre, aplicarea unor elemente specifice precum rifful, swing feel etc.

Cuvinte-cheie: jazz, era swing, contrabas, contrabasul de jazz, riff, swing feel

The author aims to outline the significance of the double bass, within the jazz tradition, during the classical jazz period of the swing era. The importance of the factors that contributed to the popularization of jazz, implicitly, swing is demonstrated, such as: electrification; extensive involvement of recording studios and production of music discs, broadcasting through the radio stations, etc. Attention is paid to the professionalization of the musicians due to the increase in their number in the bands, the use of specific elements such as riffs, swing feel, etc.

Keywords: Jazz, Swing Era, double bass, jazz bass, contrabass, jazz contrabass, riff, swing feel

Introducere. *Swingul* ca stil al jazzului clasic își are rădăcinile în SUA între anii 1920 și 1930. S-a dezvoltat din stilurile anterioare — *New Orleans Jazz*, *Dixieland* și *Chicago Jazz* — în cele din urmă devenind foarte popular datorită caracterului său dansant și sunetul amplu. În era swingului, divertismentul și arta s-au apropiat cel mai mult unul de altul; jazz-ul a făcut compromisuri pentru a deveni popular și, cu toate acestea, și-a păstrat temperamentul creativ [1]. *Swingul*, considerat a fi unul din cele mai populare stiluri de jazz, și-a atins apogeul la mijlocul anilor 1930, până la sfârșitul anilor 1940.

⁴⁰ socicani@gmail.com

Bigbandul. Fiind cunoscut sub denumirea de „era *swingului*”, acest stil este indisolubil legat de apariția unor formații tipice de muzicieni — *bigbandul*. Formarea componenței *bigbandului*, istoric, are rădăcini în formațiile clasice de *New Orleans*, compuse din secția ritmică și secția de aerofone, însă funcționalitatea secțiilor din *bigband* s-a schimbat din cauza măririi considerabile a numărului de muzicieni implicați și aplicării unor noi aranjamente ce presupuneau *section playing*, ce se bazează pe suprapunerea diferitor grupuri (secții) orchestrale [2, 3].

Ca fondator al *bigbandului* original este considerat pianistul și aranjorul din New York Fletcher Henderson (1897–1952) [4]. El a fost primul care a încercat diferite componente în domeniul instrumentelor de suflat [5]. Totuși, formația clasică a *bigbandului* nu s-a stabilit până în anii 1930 [6]. În același timp, în Kansas City (USA), datorită oportunităților de muncă bune, s-a format un centru, în care contribuția formațiilor teritoriale la dezvoltarea *swingului* a fost înregistrată și făcută vizibilă la nivel național și internațional, prin intermediul posturilor de radio, studiourilor de înregistrare și producere de discuri muzicale. Orchestrele lui Duke Ellington (1899–1974) și Count Basie (1904–1984) au modelat stilul succesului internațional al *swingului*.

Conform V. Tcacenco, *Bigbandului* swing îi este caracteristică divizarea internă a trupei în următoarele secții:

- secția ritmică: bas (b), tobe (d), pian (p) și/sau chitară (gt);
- secția instrumentelor de suflat din lemn, formată din două saxofoane alto (as), două saxofoane tenor (ts) și un saxofon bariton (bs);
- secția instrumentelor de suflat de alamă care, la rândul ei, are două subdiviziuni:
 - a) patru trompete (tp);
 - b) patru tromboane (tb) [3, p.35]

Această structură a orchestrei a permis să dezvolte *backgroundul* de *riff*, a cărui esență este utilizarea formulei melodico-ritmice scurte, ce se repetă *ostinato* de mai multe ori în cadrul schimbării schemei armonice.

Componența noii formații de muzicieni inevitabil a condus la o schimbare a metodelor interpretative. În acest context, importanța aranjamentului scris în *bigband* a constituit un factor imperativ, deoarece interacțiunea spontană a unui număr atât de mare de muzicieni nu mai putea să fie nici armonioasă, nici ritmică, așa cum era realizată în formațiile mici de *New Orleans* și *Chicago Styles*.

Mai jos este prezentat un model de aranjament pentru orchestră, separată în secțiunile *bigbandului*.

A FOGGY DAY

GEORGE AND IRA GERSHWIN

The image shows a musical score for the song "A Foggy Day" by George and Ira Gershwin. The score is arranged for a big band and includes parts for Trumpet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trombone, Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The tempo is marked as quarter note = 145 SWING. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar and electric bass parts include chord diagrams for F#6, Gm7, F6, and D7.

Implementarea acestor aranjamente a implicat însă și anumite restricții asupra libertății individuale a muzicienilor de jazz, care erau obișnuți să improvizeze pe întreg parcursul piesei. Numai diverse *solouri* din cadrul performanței ofereau loc pentru improvisație. Totodată, răspândirea notograției a condiționat familiarizarea muzicienilor cu notația muzicală și dezvoltarea cunoștințelor lor teoretice. Astfel, noile aranjamente au permis o extindere considerabilă a bazei armonice, fapt ce, la rândul său, a adus o dezvoltare calitativă componistică în domeniu.

Inovațiile swingului. În general, *swingul* este caracterizat printr-o mai mare acuratețe a intonației, spre deosebire de modul de interpretare din *New Orleans* sau *Chicago Style*, în care ritmul, ce forma o impresie auditivă subiectivă, apărea în prim plan, astfel încât intonația precisă nu avea prea multă importanță. Așa cum a fost menționat mai sus, liniile melodice interpretate de secțiile *bigbandului* au fost ordonate în *riffuri*, dinamizând astfel textura muzicală. Datorită intonației echilibrate și precise, mișcarea formată din patru sau cinci muzicieni a început să sune ca un singur instrument.

Cel mai important mod de a interpreta, care a dat numele stilului la mijlocul anilor 1930, este o formă de mișcare ritmico-dinamică în jazz numită *swing*, care se caracterizează prin contrastul dintre pulsul simțit (*four beat accent* la toba mare la fiecare timp al măsurii) și mici „abateri” ritmice în inserțiile instrumentelor. Specificul ritmic al *swingului* este conferit de formula repetitivă „pătrime urmată de două optimi”. De remarcat, că optimele se interpretează într-un ritm specific — prima este un pic mai lungă decât cea de-a doua — acest fapt constituind un element esențial al *swingului*, ce poate fi notat atât ca formulă ternară (sub formă de triolet pătrime-optime) cât și în formulă binară (optime cu punct-șaisprezecime), așa cum vedem în exemplul de mai jos. Pe plan metric, optimea din triolet este „echivalentă” cu șaisprezecimea din formula binară. Este important de menționat aici că „efectul” de *swing feeling* se datorează anume acestei „abateri” de inegalitate a celor două optimi. Raportul diferențial dintre cele două optimi depinde de tempo și creează senzația unui ritm energic.

Swing feel example

♩ = 150

Upright Bass

Drum Set

În opinia lui J. Collier, esența *swingului* rezidă în îmbinarea simultană a diferitor modele ritmice și, în primul rând, ale celor binare și ternare [2, p.154–155]. Mark C. Gridley, autorul manualului *Jazz styles. History and Analysis*, propune un sistem de explicații divizat în două compartimente:

- un tempo constant (spre deosebire de interpretarea în muzica clasică cu diverse schimbări ale tempoului); sunetul coordonat în grup; senzația de creștere a tempoului (*groove*); spiritul specific al interpretării;
- abundența ritmurilor sincopate; bazarea pe patern-urile swingului de optimi; alternarea tensiunii și a relaxării în percepția ascultătorului [8, p. 5].
- Desenul ritmic revine, în primul rând, în responsabilitatea bateristului, schimbarea accentelor melodice se execută mai mult la toba mică. În același timp, el marchează pulsul, gruparea ritmică cu optimi, descrisă mai sus, este de obicei interpretată mai mult sau mai puțin continuu pe creasta cinelului, ca un *ostinato*.
- Procedeul de interpretare cunoscut ca și *call-and-response*, când câțiva muzicieni interacționează în formă de dialog sau discuție, s-a răspândit pe larg în muzică datorită *swingului*. Următorul fragment reprezintă un fragment din introducerea piesei *In a Mellow Tone* [9] de Duke Ellington (1899–1974) și poate servi ca un exemplu de dialog între trupă și contrabas. Putem urmări interacțiunea melodică între instrumente, care este susținută pe plan ritmic de toba mare.

In a Mellow Tone

Duke Ellington

În continuare, linia contrabasului aduce mai multe procedee de acompaniere: la începutul secțiunii a a piesei se utilizează note de primă și cvintă ale acordului la prima și a treia bătaie a măsurii. Pe parcursul secțiunilor *a* și *b*, contrabasul face accente comune (*tutti*) cu instrumentele de suflat ce contrapuntează melodia utilizând sincopate sau *walking bass*.

În partea c, linia basului este totalmente *walking bass*. Totodată, notele utilizate în acordurile de acompaniament nu sunt doar prima și cvinta acordului — se folosește pe larg diatonica, cromatisme și arpeggiile acordurilor și septacordurilor.

Un șir întreg de muzicieni au contribuit la dezvoltarea artei contrabasului în *era swingului*. Printre aceștia, putem menționa pe Milt Hinton, Jimmy Blanton, Israel Crosby, Wellman Braud, Billy Taylor, Hayes Alvis ș. a. Datorită acestor artiști contrabasul nu doar a „obținut” noi procedee de acompaniament, ci a intrat în rândul instrumentelor solistice. Contrabasistul Milt Hinton (1910–2000) a fost unul dintre cei mai renumiți muzicieni, datorită căruia a fost generalizată experiența precedentă, care fusese, într-o măsură sau alta, dezvoltată de predecesori și contemporani. M. Hinton poseda, cu aceeași măiestrie, toate procedeele principale de interpretare la contrabas — *arco*, *pizzicato* și *slapping*. Construind linia basului, M. Hinton se baza mai mult pe armonia piesei, fapt ce îi permitea să omită șabloanele de acompaniere precum prima acordului, la fiecare început de măsură. Posedând o muzicalitate admirabilă, contrabasistul a dezvoltat tehnica interpretativă, împrumutând idei și de la alți instrumentiști precum Fats Waller, James P. Johnson, Teddy Wilson ș.a. A lucrat cu Cab Calloway, Lionel Hampton, Billy Holiday, Bing Crosby, Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong ș.a., nume sonore în lumea jazzului. Datorită talentului său, a fost supranumit „the Judge” („Judecătorul” — trad. n).

Primele mostre ale contrabasului solo în jazz. În piesa *Ebony Silhouette* [10] a lui Cab Calloway (1907–1994) găsim interacțiunea *call-and-response* între orchestră și contrabas.

Ebony Silhouette

♩ = 100swing

Această piesă a fost una din primele în care rolul solistului a fost oferit contrabasului. Compoziția are o formă non standard și are următoarea structură:

Tabel 1⁴¹. Structura piesei *Ebony Silhouette* pe secțiuni.

Secțiunea	Nr. măsurilor	Tonalitatea
Introducere	1–3	Re major
a	4–7	Re major
a	8–11	Re major
b	12–19	Re major
a	20–23	Re major
c	24–31	Re major
a	32–35	Re major
d	36–43	Re major
a	44–47	Re major
coda	48–68	Re minor

Introducerea (măsurile 1–4) începe cu un solo al contrabasului *arco*, după ce în secțiunile *a*, *a* (4–11) acesta cântă *pizzicato*. În primele două măsuri ale acestei părți contrabasul acompaniază melodia, expusă de formație, iar în ultimele două, răspunde cu un *solo* la *apel*. În secțiunea *b* (12–19), *a* (20–23) și *c* (24–31) schema de interacțiune se menține: două măsuri revin ansamblului acompaniat de contrabas, în următoarele două măsuri, contrabasul răspunde (*arco* și *pizzicato*). Secțiunea *d* (36–43) se deosebește de toată piesa, fiind construită pe un material muzical nou și poate fi calificată drept interludiu. Contrabasul solo cântă *arco*. După expunerea ultimei secțiuni *a* (44–47), melodia modulează în minor *coda* (56–68) și contrabasul rămâne ca solist până la finele compoziției. Toată creația este interpretată în maniera *swing feeling*.

Epoca *swingului* a prezentat publicului și pe Jimmy (James) Blanton (1918–1942) El avut o carieră strălucitoare, dar scurtă, decedând prematur de tuberculoză. Posedând o tehnică interpretativă desăvârșită, J. Blanton s-a remarcat în orchestra lui Duke Ellington în cea mai strălucită perioadă de creație a acestuia (1939–1942). În doar doi ani a lăsat o moștenire ce a inspirat contrabasiștii jazzului pe parcursul următoarelor decenii.

Inovațiile introduse de J. Blanton țin mai mult nu de noile tehnici, ci de schimbările procedeelelor și hașurilor interpretative. Este necesar de menționat calitatea tonului rezonant și dens al *pizzicato* pe care îl poseda, fapt ce constituia o fundație solidă pentru orchestră [11]. Anume J. Blanton a început să acompanieze *bigbandul* cu linii melodice ale contrabasului, înlocuind standardele de acompaniere anterioare cu procedeul *walking bass*, ce era foarte neobișnuit pentru perioada dată. Trebuie de consemnat că tot el a început să utilizeze și alte variante de armonizare a pieselor, considerate la acel timp a fi de factură avangardistă.

O altă inovație adusă de J. Blanton este și interpretarea la contrabas în așa-numita manieră *horn-like* [11], termen ce presupune prezența unor fraze clare, „melodice”, interpretate cu aceeași virtuozitate ca și suflătorii. În anii 1939–1940, J. Blanton a înregistrat o serie de duete cu Duke Ellington, printre care *Pitter Panther Patter* [12], *Sophisticated Lady*, *Mr. J.B. Blues*, *Body and Soul* ș.a.

⁴¹ Tabelele prezentate în articol sunt elaborate de autor.

Piesa *Pitter Panther Patter*, având o formă de *jazz standard*, demonstrează în deplină măsură calitățile tehnice și muzicalitatea lui J. Blanton. Este compusă din trei secțiuni *a*, *b* și *c*, ce sunt ordonate în modul următor:

Tabel 2. Structura piesei *Pitter Panther Patter* pe secțiuni.

Secțiune	Nr. măsurii	Acord	Nr. măsurii	Acord	Nr. măsurii	Acord	Nr. măsurii	Acord
Introducere	1	E \circ 7	2	G	3	E \circ 7	4	G
Introducere	5	E \circ 7	6	G	7	Am7	8	D7
a	9	G/G \circ 7	10	Am7/D7	11	G/G \circ 7	12	Am7/D 7
	13	G/G \circ 7	14	Am7/D7	15	G	16	G
a	17	G/G \circ 7	18	Am7/D7	19	G/G \circ 7	20	Am7/D 7
	21	G/G \circ 7	22	Am7/D7	23	G	24	G
b	25	E \flat	26	B \flat	27	E \flat	28	E \flat
	29	D	30	A	31	D7	32	D7
a	33	G/G \circ 7	34	Am7/D7	35	G/G \circ 7	36	Am7/D 7
	37	G/G \circ 7	38	Am7/D7	39	G	40	G
a	41	G/G \circ 7	42	Am7/D7	43	G/G \circ 7	44	Am7/D 7
	45	G/G \circ 7	46	Am7/D7	47	G	48	G
a	49	G/G \circ 7	50	Am7/D7	51	G/G \circ 7	52	Am7/D 7
	53	G/G \circ 7	54	Am7/D7	55	G	56	G
b	57	E \flat	58	B \flat	59	E \flat	60	E \flat
	61	D	62	A	63	D7	64	D7
a	65	G/G \circ 7	66	Am7/D7	67	G/G \circ 7	68	Am7/D 7
	69	G/G \circ 7	70	Am7/D7	71	G	72	G
c	73	G	74	B	75	E	76	E
	77	Am	78	D7	79	G/G \circ 7	80	D7
	81	G	82	B	83	E	84	E
	85	Am	86	D7	87	G	88	G
	89	E \circ 7	90	G	91	E \circ 7	92	G
	93	E \circ 7	94	G	95	Am7	96	D7
	97	E \circ 7	98	G	99	E \circ 7	100	G

	10 1	E \circ 7	102	G	103	Am7	104	D7
a	10 5	G/G \circ 7	106	Am7/D7	107	G/G \circ 7	108	Am7/D 7
	10 9	G/G \circ 7	110	Am7/D7	111	G	112	G
a	11 3	G/G \circ 7	114	Am7/D7	115	G/G \circ 7	116	Am7/D 7
	11 7	G/G \circ 7	118	Am7/D7	119	G	120	G
b	12 1	E b	122	B b	123	E b	124	E b
	12 5	D	126	A	127	D7	128	D7
a	12 9	G/G \circ 7	130	Am7/D7	131	G/G \circ 7	132	Am7/D 7
	13 3	G/G \circ 7	134	Am7/D7	135	G	136	Ab/ G

Introducerea constă din repetarea insistentă (de trei ori) a două măsuri *Edim7* și *Sol major*, urmate de acordurile *Am* și *D7*, în ultimele două măsuri ale acesteia. Secțiunea *a* este în tonalitatea *Sol major*, secțiunea *b*, în *Mi bemol*, secțiunea *c* — primele opt măsuri în *Sol major* cu inflexiune în *Mi major*, iar următoarele opt măsuri mențin aceeași armonie ca și în introducere. Tempoul piesei este de circa 185BPM, *swing feeling* este foarte strict executat, fapt ce menține starea de *groove*. Secțiunile *a* și *b* se succed în relație de strofă și refren, iar secțiunea *c* reprezintă culminația compoziției. Este important de indicat că ambele piese, *Ebony Silhouette* și *Pitter Panther Patter*, sunt gândite și aranjate într-o dramaturgie „în creștere”, cu secțiuni culminante urmate de descreștere.

Concluzii. Apariția și dezvoltarea *swingului* este indisolubilă de apariția și dezvoltarea formațiilor *bigband*, iar la răspândirea acestui stil, și a jazzului în general, în mare măsură a contribuit dezvoltarea tehnologiilor de înregistrare și a radioului.

Muzica stilului *swing*, pe parcursul perioadelor vizate, încă nu prevedea posibilități pentru improvizație la contrabas. Rolul cel mai important al instrumentului era cel de *time keeping*, adică menținerea pulsației ritmice. Însă, totodată, unele elemente au început să se dezvolte. Ne referim la diversitatea melodică și ritmică în cadrul *walking bass*, utilizarea ornamentelor (*mordent*, *vorschlag*), aplicarea *riffurilor*.

În același timp, utilizarea activă a tuturor procedeele de interpretare cunoscute la contrabas a cristalizat rolul și funcția instrumentului pe parcursul perioadelor examinate. Gruparea muzicienilor în *bigband* a dezvoltat multiple variații de aranjamente precum *call-and-response*, *riffuri*, etc, iar dezvoltarea tehnicilor interpretative a oferit contrabasului, în mod implicit, un loc important printre instrumentele solistice în jazz.

Referințe bibliografice

1. *Pure Love — The voice of Ella Fitzgerald* Documentar de Katja Duregger, 2017, 53 min. (citată din minutul 7:04). Produs de Tag/Traum Filmproduktion (Köln), în cooperare cu SWR și arte.
2. КОЛЛИЕР, Д. *Становление Джаза*. Москва: Радуга, 1984.
3. TCACENCO, V. *Istoria muzicii de estradă și jazz. Prelegeri*. Chișinău, 2019 [online]. [citată 15.02.2022]. Disponibil: https://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf
4. SCARUFFI, P. *A History of Jazz Music (1900–2000)*. Omniware, 2007. ISBN-10: 0976553139, ISBN-13: 978-0976553137.
5. *Shanghai Shuffle* [online]. [citată 26.01.2022]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=pCCyE3e_39k
6. MCCARTHY, A. *Big Band Jazz. The Definite History of the Origins, Progress, Influence, and Decline of Big Jazz Bands*. New York: Berkley Windhover Books, 1977.
7. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
8. GRIDLEY, M. *Jazz Styles. History and Analysis*. Hoboken: Prentice Hall, 1997.
9. *In a Mellow Tone* [online]. [citată 26.01.2022]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=ht_Pb955E8s
10. *Ebony silhouette* [online]. [citată 26.01.2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=bh5XS-NChcg>
11. GOLDSBY, J. *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books, 2002. ISBN 10: 0879307161, ISBN 13: 9780879307165.
12. *Pitter Panther Patter* [online]. [citată 26.01.2022]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=qBMG4YzfWXQ&list=PL9P6vdOPLUTWs51CodRTJovGeII_VtOqJ&index=3

CZU 398.8(498)

781.7(498)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.16>

STAN ALINA-LUCIA⁴²

doctor, lector universitar,

Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima*,

Cluj-Napoca, România

ORCID ID 0000-0001-7970-8340

ȚINUTUL PĂDURENILOR, HUNEDOARA, O ZONĂ PILON PENTRU CERCETĂRILE ETNOMUZICOLOGICE

THE LAND OF THE FORESTERS, HUNEDOARA, A PILLAR AREA FOR ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH

Ținutul Pădurenilor, Hunedoara este o zonă arhaică bine conturată, păstrătoare de valori tradiționale materiale și imateriale, fapt ce a stârnit de timpuriu interesul cercetătorilor. Pentru prima dată, zona a fost cercetată de către Béla Bartók (1913–1914), care a ajuns în satele Cerbăl, Ghelari și Feregi, de unde a cules în jur de 80 de melodii vocale, melodii publicate în Romanian Folk Music. Între anii 1946–1960, un grup de specialiști din București au realizat culegeri în 12 sate. Cercetarea a fost finalizată prin publicarea de către Emilia Comișel a Antologiei folclorice din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara, ce cuprinde 144 de melodii (colecție apărută în două ediții). Până la editarea acestor colecții de melodii, au fost publicate de-a lungul anilor mai multe studii asupra acestei zone (Béla Bartók, Emilia Comișel, Ovidiu Bârlea, Mariana Kahane-Rodan).

Cuvinte-cheie: Ținutul Pădurenilor, cercetare în teren, material muzical arhaic

The Land of the Foresters, Hunedoara is a well-defined archaic area, preserving traditional material and immaterial values, a fact that aroused the interest of researchers from early on. The area was first explored by Béla Bartók (1913–1914), who reached the villages Cerbal, Chelari and Feregi, from where he collected around 80 vocal and instrumental songs, published in the Romanian Folk Music. Between 1946 and 1960, a group of specialists from Bucharest made song collections in 12 villages. The research was completed by the publication by Emilia Comișel of the Folkloric Anthology from the Land of Foresters (Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor), Hunedoara, which includes 144 vocal and instrumental songs (collection published in two editions). Until the publication of these song collections, several studies on this area were published over the years (Béla Bartók, Emilia Comișel, Ovidiu Bârlea, Mariana Kahane-Rodan, Alina Stan).

Keywords: The Land of the Foresters, field research, archaic musical melodies

Introducere. Ținutul Pădurenilor, Hunedoara, așezat între Valea Cernei și Valea Mureșului, pe versantul estic al Munților Poiana Ruscă, este o zonă arhaică foarte bine conturată din punct de vedere muzical, păstrătoare de valori tradiționale materiale și imateriale. Chiar dacă se întinde pe o suprafață geografică restrânsă, datorită amplasării satelor pe culmile dealurilor, această zonă a conservat într-un mod natural cultura și tradițiile

⁴² alinastan_icoane@yahoo.com

populare, fapt ce a stârnit de timpuriu interesul cercetătorilor de tot felul: istorici, geografi, arheologi, etnografi, muzicieni, antropologi etc. Pentru o mai bună înțelegere a cercetărilor, acestea vor fi prezentate pe domenii de activitate: etnografie, etnologie și etnomuzicologie, în ordine cronologică.

Cercetări ale zonei (sec. al XIX-lea – sec. al XX-lea). La sfârșitul secolului al XIX-lea se realizează primele cercetări ale zonei de către cercetători ce provin din rândul intelectualilor maghiari, cercetări etnografice, în mare parte. Amintim câțiva autori: G. Teglás (1879), Fr. Sólyom-Fekete (1882–1888), Silvestru Moldovan (1894) — publică un mic studiu în revista *Țara noastră* (Sibiu), J. Popovici (1905), J. Szabó (1909) — care publică prima schiță monografică asupra zonei. Cea mai amplă cercetare a zonei este realizată de către Romulus Vuia, care își susține în 1924 teza de doctorat cu titlul *Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor* (Vuia, 1926). Urmând un parcurs cronologic, etnograful Tache Papahagi a cercetat zona între anii 1929–1931, în urma căreia au rămas poze foarte importante, publicate în cele două volume de *Images d'Ethnographie Roumaine*. La mijlocul secolului al XX-lea, doi istorici cu renume au cercetat zona: Ștefan Meteș — și David Prodan. Toate aceste informații au fost sintetizate și prezentate într-o amplă monografie a zonei de către cercetătorul Rusalin Ișfănoni, născut în Ținutul Pădurenilor, satul Dăbâca [1]. În cea de-a doua parte a secolului trecut au continuat cercetările zonei, publicându-se numeroase studii și publicații ale unor istorici, geografi, antropologi, lucrări care întregesc cunoașterea zonei.

În ceea ce privește descrierea portului popular care este de o frumusețe impresionantă, au apărut lucrările cercetătorilor: Elena Secoșan și Paul Petrescu *Portul popular de sărbătoare în România* (1984); Georgeta Stoica *Poboabe populare românești* (1976); Maria Hedwig-Formagiu *Portul popular din România* (1974). Totodată dorim să amintim importante studii ale Doinei și Rusalin Ișfănoni, care și-au dedicat mult timp studierii și conservării obiceiurilor și tradițiilor pădurenești: *Zilele Sântoaderului în Ținutul Pădurenilor* (1994), *Povestea lui Ignat. Preludiul sărbătorilor de iarnă în Ținutul Pădurenilor* (1994), *Magia metalului în Ținutul Pădurenilor* (1998), *Nedeia în Ținutul Pădurenilor* (1995), *Destinul unei comunități arhaice în contemporaneitate, Ținutul Pădurenilor* (1998), *La fonction magique d'un bijou féminin au Pays des Pădureni (Roumanie)* (2001).

Din punct de vedere muzical, zona a fost cercetată pentru prima dată de către Béla Bartók (decembrie 1913 – ianuarie 1914), care a ajuns în satele Cerbăl, Ghelari, Socet, Lelese și Feregi, de unde a cules în jur de 80 de melodii vocale, melodii publicate în *Romanian Folk Music, vol.II*, textele aferente în *vol.III* și 120 de melodii instrumentale cântate la cimpoi și fluier, publicate în *vol.I* (1967). Colindele au fost publicate în *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)* (1935). Materialul cuprinde genuri diferite: cântece rituale de mireasă, funebre, colinde, precum și cântece propriu-zise de stil vechi, de stil modern și cântece de joc. Impresionat de materialul cules din Ținutul Pădurenilor, în 18 martie 1914, Bartók a susținut o conferință la Societatea de Etnografie din Budapesta unde a avut invitați din satul Cerbăl, pe cimpoierul Lazăr Lăscuș, fluierașul Miron Drăgota și Susana și Mărie Costa (cu vârsta de 15–16 ani), eveniment ce a avut un real succes, înregistrând peste 120 de melodii pe plăci de gramofon. Asupra acestei întâlniri, Bartók a publicat studiul *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* [2]. apărut în *Ethnografia* și în anul 1920 în *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, în limba română sub traducerea lui Constantin Brăiloiu în 1936, în *Revista Filarmoniceii, Muzică și Poezie*. În acest studiu realizează o descriere generală a

muzicii populare românești, a versificației românești, precum și a teritoriilor dialectale, în final realizând o prezentare a subdialectului hunedorean și analiza a opt melodii din Ținutul Pădurenilor.

Între anii 1946–1960, un grup de specialiști din București au realizat culegeri în 12 sate pădurenești: Alun, Bunila, Cerbăl, Cerișor, Feregi, Ghelari, Goleș, Lelese, Poienița Voinii, Ruda, Runcu Mic și Sohodol. Echipa a fost formată din specialiști din domeniul muzical: Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel, Mariana Kahane-Rodan, Rodica Weiss, literar Ovidiu Bârlea și coregrafic Anca Ciortea. Cercetarea a fost finalizată prin publicarea în 1959 de către Emilia Comișel a unei antologii ce cuprinde 120 de melodii vocale și 24 melodii instrumentale, ce aparțin următoarelor genuri folclorice: colinde, cântece rituale funebre, de mireasă, cântece propriu-zise de stil vechi. În 1964 a apărut ediția a II-a a acestei antologii, coordonate de către Emilia Comișel.

În timpul realizării acestei cercetări în teren, Emilia Comișel și Mariana Kahane au publicat câteva studii referitoare la acest material muzical: *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara* [3], în care ni se prezintă întâlniri cu informatori de-a lui Bartók, precum și o importantă analiză muzicală a materialului cules, iar în anul 1956, Mariana Kahane publică studiul *Cântece și jocuri de nuntă din Ținutul Pădurenilor* [4], în care autoarea realizează o amplă analiză a tipurilor melodice de nuntă identificate în zonă. Din aceeași perioadă, de o importanță semnificativă sunt studiile elaborate de către Ovidiu Bârlea: *Bocetele și verșurile funebre din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* [5] și *Cântecele rituale funebre din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* [6]. De fapt, doar aceste două studii au apucat să vadă lumina tiparului, deoarece ampla monografie a zonei realizată de către Bârlea a rămas în manuscris, nefiind publicată, în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu* București. Din surse ale cercetătorilor clujeni ce au dorit publicarea acestei monografii, consemnăm faptul că acest manuscris s-ar fi pierdut după stingerea din viață a lui Ovidiu Bârlea.

În anii '80, cercetătorul Rusalin Ișfănoni, amintit anterior, a realizat cea mai amplă cercetare a zonei, realizând monografia *Pădurenii Hunedoarei*, publicată în anul 2006. În această publicație regăsim o descriere detaliată a tuturor obiceiurilor și tradițiilor din Ținutul Pădurenilor, a portului popular, precum și o descriere a așezării geografice și a evenimentelor istorice. În 2018, autorul revine cu încă o publicație, o monografie a comunei Lelese din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara [7].

Cercetări recente ale zonei. Studiind și interpretând vocal (în cadrul *Modulului de muzică tradițională din ANMGD*) aceste melodii din Pădureni, am fost impresionată de frumusețea și complexitatea lor. Astfel, în perioada aprilie–august 2017, împreună cu prof. univ., dr. Ioan Bocșa am realizat o amplă cercetare în teren a zonei, parcurgând toate așezările locuite, 31 de sate și cătune, rezultatul constând în culegerea a 336 de melodii vocale. Cea mai mare pondere o au cântecele rituale funebre și de mireasă, colindele și cântecele de stil vechi. Din păcate, nu am înregistrat nicio melodie instrumentală; nu am mai întâlnit niciun cimpoieș în viață. Luând legătura cu cercetătorul Rusalin Ișfănoni, acesta ne-a stat la dispoziție cu foarte multe informații legate de zonă și oamenii care au putut să ne fie informatori, mai mult decât atât, dumnealui ne-a pus la dispoziție și materialul muzical cules în cercetarea realizată în anii '80. Materialul dumnealui cuprinde 184 de producții folclorice, culese din 13 sate: Bătrâna, Cerbăl, Cerișor, Cernișoara-Florese, Dăbâca, Feregi, Goleș,

Hășdău, Lelese, Lunca Cernii, Runcu Mare, Socet, Ulm. În aceeași perioadă, Radu Herciu (localnic) a cules din satul Bătrâna 20 de melodii. De asemenea, Bogdan Toma (localnic), a cules în anul 2016 din satul Dumbrava, 27 de colinde. Tot acest material muzical (Ișfănoni, Herciu, Toma) ne-a fost pus la dispoziție cu multă generozitate, fiind alăturat materialului muzical cules în prezent, de către noi.

Întregul material a fost transcris muzical, într-un sistem unitar ținându-se cont de particularitățile genurilor (Alina Stan), iar textele literare au fost transcrise respectând particularitățile graiului local (Cosmina Timoce-Mocanu). Materialul a fost organizat pe genuri muzicale folclorice: cântece rituale de mireasă, de cătănie, funebre, colinde, cântece de stil vechi, de stil modern și cântece vocale de joc. La finalul colecției sunt alăturate melodiile instrumentale culese din teren de către Rudalin Ișfănoni și care, ilustrează jocurile specifice zonei. Cercetarea s-a finalizat cu publicarea în luna decembrie a anului 2021 a volumului *Muzică vocală tradițională din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara* (autori Ioan Bocșa, Alina Stan) [8].

În timpul finalizării acestui volum, am elaborat patru studii asupra cântecelor din Pădureni: *Ținutul Pădurenilor după 100 de ani — stabilitate și variabilitate a unui tip melodic de colindă* [9], *Cântecul ritual de mireasă din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara. Evoluția unui tip melodic distinct* [10] — în care am analizat primul tip melodic din repertoriul de mireasă, *Cântecul bradului în Ținutul Pădurenilor* [11] — o amplă analiză a tipurilor melodice cu tematica bradului din Ținutul Pădurenilor și nu în ultimul rând *The Old Style Song in the Land of the Foresters, Hunedoara. Melodic Type with Refrain Resulted from Melodic Interjections* [12] în care am prezentat un tip melodic din lirica neocazională ce se caracterizează prin prezența unei interjecții melodizate cu statut de refren.

Materialul muzical cules în toate campaniile de cercetare în teren stă mărturie asupra faptului că în această zonă există persoane cu deosebite calități vocale interpretative și de memorie. Datorită distanței în timp de zeci de ani între campaniile de cercetare în teren, echipa coordonată de către Emilia Comișel a întâlnit informatori din timpul primei cercetări în teren, informatori tineri pe vremea lui Bartók (Susana Costa din satul Cerbăl, ce avea 16 ani în 1914), la fel și noi, am întâlnit în 2017 informatori tineri de pe vremea Emiliei Comișel (Cosana Poanta din satul Cerișor, ce avea 18 ani în 1950). Dacă privim din punct de vedere numeric, datorită îmbunătățirii mijloacelor de înregistrare muzicală, numărul materialelor muzicale stocate a crescut cu fiecare campanie de culegere în teren. Un alt factor a fost și posibilitatea de a cerceta în prezent toate satele pădurenești:

Numărul de sate cercetate	Béla Bartók (1913–1914)	Emilia Comișel (1946–1960)	Rusalin Ișfănoni (1980–1984)	Ioan Bocșa/ Alina Stan (2017)
5 sate	80 de mel. vocale 120 de mel. instrumentale			
12 sate		120 de mel. vocale 24 de mel. instrumentale		
13 sate			184 de mel. vocale 23 de mel. instrumentale	
31 sate				336 de mel. vocale

Se poate constata faptul că repertoriul vocal este încă unul „viu”, practicat de către locuitorii din Pădureni. Din păcate, repertoriul instrumental cântat la cimpoi și fluiet s-a pierdut odată cu trecerea anilor, precum și meșteșugul construirii acestor instrumente.

Un alt aspect care ne-a motivat și nu ne-a surprins deloc în final, a fost faptul că, trecând peste o sută de ani de la primele cercetări în teren ale lui Bartók, am reușit să culegem aceleași tipuri melodice, cu mici variații ritmico-melodice, diferențele semnificative producându-se la nivelul conținutului literar. Bineînțeles că colindele și cântecele rituale de mireasă și funebre s-au păstrat cel mai bine în timp, ajungând să culegem variante absolut neschimbate peste o sută de ani, dar acest fenomen este întâlnit și în cazul cântecelor propriu-zise. Chiar dacă textul literar nu s-a păstrat întocmai, linia melodică, ritmul, refrenul s-au perpetuat în timp.

În acest sens, oferim spre exemplificare un cântec propriu-zis de stil vechi, cules în toate campaniile de cercetare ale zonei. Este un tip melodic bine susținut, cu foarte multe variante și trăsături muzicale arhaice, o distincție față de alte tipuri melodice fiind prezența în interiorul strofei a unei interjecții melodizate cu statut de refren [13, Nr.79 e]:

94

A. I. 3. VII (VII)

79e. $\text{♩} = 118$

1. Drag mi-o fost a tră-i bi- ne, Drag mi-o fost a tră-i bi- ne,
ne, Hai - tra - ga mi-o,
re, Drag mi-o fost a tră-i bi- ne

2. Cu o - mul, ca- re- i ca- mi- ne, Cu o - mul, ca- re- i ca- mi- ne
ne, Hai - Cu o - ,
re, Cu o - mul, ca- re- i ca- mi- ne

1. bis. Drag mi-o fost a tră-i bi- ne, Drag mi-o fost a tră-i bi- ne,
bi- ne, Hai - lai - re
Cu o - mul, ca- re- i ca- mi- ne.

2. bis. Mi-o fost drag la fă- ga- dau, mă, Mi-o fost drag la fă- ga-
dex, mă, Hai - lai - re
Cu voi- nice de por- tul mîrei, mă

M.F. 3326, Cerbăl (Hunedoara), 1. 2. Mărie Nedela (19); 1 bis, 2 bis: Pătrîța Chondreaș (38)
21. III. 1913.

Următorul exemplu este din Colecția Comișel și putem identifica aceleași trăsături muzicale, doar conținutul literar este deosebit [13, Nr.64]:

64

NU DA, DOAMNE, NIMĂNUI¹

Mg. 1709 y. Com. Cerbăl — Hunedoara.
Culeg. Em. Comișel. Inf. Vlad Valeria („a lui Praizu“).
1960

Parlando rubato ♩=160

The musical score is written on five staves in a single system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Parlando rubato' with a metronome marking of ♩=160. The lyrics are written below the notes: 'Nu da, Doamne, ni mă - nu iu. Ai, hai că mi e și co - dru - lui mă.' The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents or slurs.

Din cadrul aceleiași tip melodic, aducem spre exemplificare o melodie culeasă de către Rusalin Ișfănoni, în anul 1984, din satul Socet [9, Nr.422]:

Socet, HD
Gulea Domnica, 60

♩ = 60

The musical score is written on four staves in a single system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '♩ = 60'. The lyrics are written below the notes: 'i, Ș-a - sa - ră fu - săi la cla - că, Ș-a - sa - ră fu - săi la cla - că, Ai, ha - i! Nu gă - sî-î ba - de să-mi pla - că.' The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents or slurs.

PAD 421 Cul. Ișfănoni R., 1984, Tr. Stan A.

Iar ultima melodie a fost culeasă de către Ioan Bocșa și Alina Stan în anul 2017, din satul Cerișor [9, Nr.425]:

Cerișor, Lelese, HI
Vinca Cosana, 8'
„a lu' Chici'

♩ = 86

The musical score is written on a single staff in a single system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '♩ = 86'. The lyrics are written below the notes: 'i, Ba - ce vân - tu de - az, de ierî, mă,'. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents or slurs.

PAD 013 *Cul. Bocșa I., Stan A., 2017, Tr. Stan A.*

Concluzii. După cum se poate observa, Ținutul Pădurenilor din Hunedoara a fost un teritoriu de foarte mare interes, încă de acum 150 de ani, pentru cercetători din diferite domenii. În ceea ce privește cercetarea muzicală a zonei, au rămas consemnate culegerile în teren realizate de către Béla Bartók, Emilia Comișel și echipa coordonată de către dumneaei, Rusalin Ișfănoni și nu în ultimul rând, cercetarea recentă realizată de către profesorii clujeni Ioan Bocșa și Alina Stan.

Datorită așezării geografice a zonei, a stilului de viață al locuitorilor și a calităților lor interpretative/memorie de excepție, Ținutul Pădurenilor s-a dovedit a fi o zonă pilon în care s-au conservat foarte bine tradițiile și obiceiurile, precum și cântecele arhaice ce le însoțeau.

Referințe bibliografice

1. IȘFĂNONI, R. *Pădurenii Hunedoarei*. București: Mirabilis, 2006.
2. BARTÓK, B. Dialectul muzical al românilor din Hunedoara. În: *Revista Filarmoniceii, Muzică și Poezie*, anul I, Nr.4, 1936. Trad. C. Brăiloiu. București: Editura Fundațiilor Culturale Regale, p. 6–14.
3. COMIȘEL, E., KAHANE, M., Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara. În: *Revista Muzica*, Tomul V, Nr.9, 1955, p. 9–23.
4. KAHANE, M. Cântece și jocuri de nuntă din Ținutul Pădurenilor. În: *Revista de Folclor*, Tomul I, Nr.1, București, 1956, p. 172–212.
5. BÂRLEA, O. Bocetele și verșurile funebre din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara). În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, 1971–1973, Cluj, 1973, p. 510–518.
6. BÂRLEA, O. Cântecele rituale funebre din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara) În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* pe anii 1968–1970. Cluj-Napoca, 1971, p. 361–408.
7. IȘFĂNONI, R. *Pădurenii Hunedoarei*. București: Mirabilis, 2006.
8. BOCȘA, I., STAN, A. *Muzică vocală tradițională din Ținutul Pădurenilor*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2021.
9. STAN, A. Ținutul pădurenilor după 100 de ani — stabilitate și variabilitate a unui tip melodic de colindă. În: *Revista Brâul*, Nr.7, decembrie 2018, p. 163–176.
10. STAN, A. Cântecul ritual de mireasă din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara. Evoluția unui tip melodic distinct. În: *Lucrări de Muzicologie/Musicology Papers*, Vol.XXXV, Nr.2. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2020, p. 71–86.

11. STAN, A. Cântecul bradului în Ținutul Pădurenilor, Hunedoara. În: *Lucrări de Muzicologie/Musicology Papers*, Vol.XXXVI, Nr.1, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2021, p. 55–68.
12. STAN, A. *The Old Style Song in the Land of the Foresters, Hunedoara. Melodic Type with Refrain Resulted from Melodic Interjections*. În: *Studia Universitatis. Babeș-Bolyai, Musica*, Nr.2, 2021, p. 277–295.
13. BARTÓK, B. *Rumanian Folk Music*. Volumul II, III. Olanda: Haga, 1967.
14. COMIȘEL, E. *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*. București: Editura Muzicală, 1959, 1964 (ediția a II-a).

ȘTIUCA PETRU⁴³

doctorand, lector,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0003-0605-4483

**KONZERTSTÜCK op.79 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE C.M. WEBER
ÎN TRANSCRIPTIE PENTRU ACORDEON: PARTICULARITĂȚI
INTERPRETATIVE**

*KONZERTSTÜCK op.79 FOR PIANO AND ORCHESTRA BY C.M. WEBER
IN TRANSCRIPTION FOR ACCORDION: PERFORMING PECULIARITIES*

Konzertstück op.79, J.282 pentru pian și orchestră de C.M. Weber este una din cele mai des interpretate lucrări concertistice în întreaga lume, fiind cunoscută și în transpunere pentru diverse instrumente. Autorul își propune să analizeze particularitățile propriei transcripții pentru acordeon, după originalul de pian, propunând mai multe soluții pentru depășirea unor dificultăți interpretative în această creație. Totodată, este luat în considerare și specificul limbajului muzical și stilistic al compozitorului, contextul istoric al apariției creației ș.a. Creația analizată are un caracter complex, care necesită de la interpret în primul rând, o foarte bună pregătire tehnică, dar și o bună cunoaștere a limbajului muzical-stilistic în care a creat compozitorul.

Cuvinte-cheie: *Konzertstück op.79, J.282 pentru pian și orchestră*, C.M. Weber, acordeon, interpretare instrumentală, transcripție

Konzertstück op.79, J.282 for piano and orchestra by C.M. Weber is one of the most widely interpreted concert works in the world, also known in transposition for various instruments. The author intends to analyze the particularities of his own accordion transcript after the original piano scores, proposing several solutions to overcome some interpretative difficulties in this creation. At the same time, the specificity of the musical and stylistic language of the composer, the historical context of the creation, and so on, are taken into account. The analyzed creation has a complex character, which requires from the performer, first of all, a very good technical preparation, but also a good knowledge of the musical-stylistic language in which the composer created.

Keywords: *Konzertstück op.79, J.282 for piano and orchestra*, C.M. Weber, accordion, instrumental performing art, transcription

Introducere. „Estetica romantică s-a afirmat prin negarea celei clasice. Eliberând fantezia de tiparele clasice, romanticii sondează universul lor interior, pătrunzând în zonele ascunse ale ființei umane. Eroul romantic nu mai este un tip universal, model al virtuților umane, ci o finiță cu o puternică sensibilitate, măcinat de împlinirea idealului său” [1, p. 263]. Personalitate strălucită din perioada romantismului timpuriu, compozitorul german C.M. Weber (1786–1826) este numit „primul romantic adevărat” [2, p. 131]. Cunoscut mai ales ca întemeietor al operei naționale germane, C.M. Weber este însă și autor al unor creații

⁴³ petrutiuca74@gmail.com

remarcabile pentru pian, el însuși fiind un foarte bun pianist. Creația sa, ce marchează începuturile operei romantice, este axată pe tradițiile teatrului popular, pe literatura romantică, național-democratică, pe legendele, cântecele și dansurile populare germane, trăsături ce pot fi urmărite și în muzica instrumentală a compozitorului. Weber se manifestă ca un virtuoz al pianului, utilizând mijloace de expresivitate noi. Se remarcă în mod special ideea de program și virtuozitatea plină de efect, în părțile finale ale sonatelor (*Sonata Nr.1* pentru pian în *C-dur*, op. 24, cu renumitul *Rondo (Allegro di bravura)*, de o mare inventivitate ritmico-melodică, desfășurată într-o mișcare vie, un adevărat „perpetuum mobile” sau în *Finale — Prestisissimo (La Tarantella)*, din *Sonata Nr.4* în *e-moll* pentru același instrument) sau în cele două concerte pentru pian și orchestră și în alte piese de virtuozitate precum *Invitație la vals*. Creația pianistică a lui Weber constituie o importantă contribuție a compozitorului la dezvoltarea stilului pianistic romantic. Odată cu dezvoltarea tehnică și afirmarea artistică a acordeonului în perioada contemporană, a crescut necesitatea completării repertoriului pentru acest instrument, prin realizarea transcripțiilor unor lucrări de referință ale muzicii universale. Una dintre acestea este *Konzertstück op.79* de C.M. Weber.

Particularități ale transcripției *Konzertstück* de C.M. Weber pentru acordeon.

Konzertstück op. 79, în *f-moll* este o lucrare într-o singură mișcare pentru pian și orchestră, una din creațiile de concert preferate a unor pianiști-virtuozi ai secolului XIX cum au fost Franz Liszt sau Felix Mendelssohn. Scris în 1821, încă de la apariția sa, autorul a schițat programul⁴⁴ piesei, pentru soția sa [3]. Conținutul acestui program poate fi numit un „manifest” al romantismului, întrucât însumează cele mai importante trăsături ale esteticii romantice: „Cultivarea imaginarului (...), contrastul (entuziasm debordant — depresie profundă (...), sentimentul domină rațiunea, cultivarea tensiunii emoționale (...)” [4, p. 197].

Konzertstück a influențat dezvoltarea muzicii instrumentale din epoca romantismului, anticipând concertele lui F. Liszt, care aprecia înalt această compoziție și o promova în activitatea sa interpretativă. Cu această capodoperă, compozitorul a dat exemplu atât de tratare novatoare a pianului, cât și de transformare îndrăzneată a genului de concert, în spiritul esteticii romantismului — spre exemplu, neobișnuit pentru acest gen este partea a doua — marș, și partea a treia — rondo. Arhitectonica *Konzertstück* este structurată într-o formă bi-tematică, cu elemente de *Allegro de sonată* (forma de planul doi). Astfel, numărul compartimentelor, planul tonal, aspectul legat de contrastul dintre părți și alte momente au stat la baza aprecierii arhitectonicii acestei lucrări: Introducere *A B A₁ B₁ A₂ B₂ Coda*.

Am efectuat transcripția acestei creații pentru acordeon, în concordanță cu legitățile și metodologiile contemporane implicate în acest proces. Unul dintre cele mai importante este

⁴⁴ *Affetuoso Larghetto*: Stăpâna casei sta singură pe balconul ei, privind în depărtare. Cavalerul ei a plecat într-o cruciadă în Țara Sfântă. Anii au trecut, luptele au trecut; mai este el oare încă în viață? Îl va vedea ea vreodată? *Allegro passionato*. Imaginația ei excitată cheamă invocă o viziune a soțului ei nobil, stând culcat, rănit și părăsit pe câmpul de luptă. Ar putea ea zbura spre el și să moară împreună cu el? Ea își revine, căzând în nesimțire. Apoi, de la distanță vine sunetul unei trompete. Acolo, în pădure, se văd licăriri de soare. care vin tot mai aproape și mai aproape. *Tempo di marcia*: Cavaleri și soldați, Cruciași cu cruci și stegulețe fluturânde, sunt aclamați de mulțime, iar soțul castelanei este printre ei. Ea se aruncă în brațele lui! *Presto giocoso*: „Fericirea fără margini, păduri și coline cântă un cântec de dragoste, în timp ce mii de voci proclama victoria sa! Considerăm că orice muzician care a interpretat această lucrare, cunoaște această frumoasă poveste romantică și s-a străduit să o întruchipeze oarecum în propria versiune interpretativă. Anume aceste idei și tablouri de factură romantică, credem au servit drept sursă de inspirație pentru aceștia [3].

axat pe teza că „transcripția compozițiilor muzicale este un proces de creație, la baza căruia este păstrarea ideilor artistice inițiale, în condiții instrumentale noi” [5, p. 15 — trad. n.]. Vom analiza mai în detaliu aspectele transcripției *Konzertstück* în *f-moll* op.79 de C.M. Weber, efectuată de către autorul articolului. Ne vom axa în special pe compartimentele II și III, care oferă, în opinia noastră, posibilități de exemplificare mai elocvente în acest sens.

Recomandări interpretative. Partea a II-a începe cu 5 măsuri de legătură între prima și a doua parte a concertului, care de obicei se interpretează împreună, având și semnificația trecerii de la un „caracter trist” la un „caracter de marș”, prin modulația din *f-moll* în *C-dur*. Tema este interpretată de fagot, acompaniat de grupul de corzi. Construcția acordeonului permite imitarea timbrului de fagot (registru \ominus) pe care îl folosim și la începutul marșului. De asemenea, interpretarea cu acest registru se execută cu o octavă mai sus, deoarece la acordeon există registru de transpunere cu o octavă mai jos, ce ne permite lărgirea artificială a diapazonului instrumentului.

Marșul are un ritm strict și o structură foarte clară. Acest gen de muzică nu permite libertăți excesive în interpretare. Având doar două teme care pe parcursul întregii părți se dezvoltă doar în creștere, pe plan dinamic. Prima temă este scrisă pentru clarinetul I, II și cornul I, II, partidele cărora împreună formează trisonul tonicii (*C-dur*). Prin urmare, la acordeon interpretăm acordul *C-dur* din octava I. Pentru a dezvolta dinamica, compozitorul adaugă noi instrumente — flautul și oboiul. Pentru a scoate în evidență această creștere dinamică la acordeon, folosim burduful, dar și schimbarea registrelor — în acest context, este foarte binevenită anume schimbarea timbrului instrumentului, pe cel de flaut și oboi. Astfel, prima temă este interpretată cu registrul fagot (cu o octavă mai sus), pe nuanța dinamică *pianissimo*. Treptat, aceasta se dezvoltă până în măsura 22, unde avem *mezzo forte*. În măsura 23, tot această temă o interpretăm pe registrul \ominus .

Flautul și oboiul de asemenea au ca scop și evidențierea celei de a doua teme care apare în măsura 30, continuând dezvoltarea dinamică până la *forte*. În partitura originală, solistul (pianul) își face apariția doar în măsura 39, printr-un *glissando* în octavă cu ambele mâini. La acordeon acest procedeu tehnic nu este posibil de interpretat așa cum este scris în original, din acest motiv recurgem la posibilitățile specifice instrumentului nostru, prin schimbarea registrului *tutti* (\oplus) care în cazul de față îndeplinește mai multe funcții: evidențierea apariției unui nou instrument (pian), conectarea tuturor vocilor instrumentului, în cele din urmă aduce la posibilitățile maxime dinamice și îmbogățirea sunetului (ca rezultat, prin apăsarea unei singure clape, obținem sunetul a 3 octave), de asemenea și pregătirea pentru *tutti* la întreaga orchestră. La mâna stângă se va interpreta basul *sol* pedalizat, care este dominantă și cu crescendo maximal intrăm în ultima expunere a temelor.

Coda părții a doua a creației analizate, în original este interpretată de flaut, oboi și clarinet. În măsura 55 putem observa nota *do* din octava IV-a, în dependență de diapazonul instrumentului: diapazon standard (*fa* octava mică – *la* octava III-a) sau diapazon lărgit (*mi* octava mică – *do* octava a IV-a), putem alege octava interpretării. În transcripția autorului articolului de față, eu am decis să folosesc varianta pentru acordeon cu diapazon standard, deoarece puțini interpreți dețin instrumente cu construcția mai avansată.

Partea II-a se finalizează prin niște acorduri interpretate ritmic, acompaniate de timpane. În ultimele două măsuri avem *tremolo* la timpani și acordul tonicii la celelalte instrumente. Acest procedeu se va imita prin *tremolo* dintre sextacordul tonicii și nota *do*.

Partea III-a este scrisă în formă de rondo de o rară virtuozitate. Interpretul trebuie să fie foarte bine pregătit tehnic și cu rezistență. Această mișcare poate fi comparată cu capodopera marelui violonist N. Paganini *Perpetuum mobile* pentru vioară, ce necesită calități tehnice deosebite din partea interpretului. Aici persistă multe tipuri de tehnică interpretativă: începând cu tehnica mărunță, arpeggiată și terminând cu tehnica de octave paralele. Caracterul muzicii este îndrăzneț, de bravură. În solo-ul pianului, cu care începe această parte (introducerea), putem observa pedala din acompaniament, ce este specifică acestuia. În varianta proprie de transcripție, am decis să înlocuim sunetul *do* al pedalei, cu un acompaniament punctat din optimi. Astfel, reușim să păstrăm atât caracterul muzicii, cât și pulsația ritmică indicată. Pentru a facilita interpretarea tehnică la mâna stângă, recomandăm interpretului repetiții cu diferite degete, pe același buton.

În continuare, în mâna dreaptă avem trei secvențe ascendente. Eu propun să fie interpretate cu registrul \oplus deoarece este răsunător și nu se contrapune cu timbrul basilor. În acest fragment, o importanță destul de mare o are digitația. Același procedeu muzical trebuie să fie urmat de aceeași digitație. În cea de-a doua secvență, în măsura 68, instrumentului cu diapazon standard îi lipsește nota *si* din octava a III-a. Luând în considerare că transcripția este un proces creativ, am decis să înlocuiesc ultimele două note, *si* și *la* din octava a III-a cu notele *la* și *sol#*, păstrând în așa fel direcția secvențelor.

În ce de-a treia secvență, deja interpretul va fi nevoit să schimbe melodia cu o octavă în jos, la mijlocul acesteia (măsura 71). Înaintea saltului, însă, recomandăm ca interpretul să pregătească digitația respectivă, eliberând degetul 1, astfel, saltul va fi cât mai neobservat. Până în măsura 76, vom rămâne cu o octavă mai jos, apoi se va trece în octavele originale.

Același aspect al introducerii unor salturi din cauza lipsei diapazonului necesar la acordeon, îl întâlnim și în măsura 84, în care este expus începutul primei teme a acestei părți: de la 4/4, trecem în măsura de 6/8, și intrăm în tempoul *Presto assai*. Pe plan factual, această temă este construită din octave care se interpretează foarte energic și cu hașuri clare. Problema interpretului constă în relaxarea poneului și mișcării cu pulsații de triolet pe parcursul întregii teme. Ultimele 8 măsuri ale teme în original sunt scrise în octava a III-a, astfel încât deja după 4 măsuri, suntem nevoiți să trecem cu o octavă mai jos prin acest element.

Din măsura 108 începe tema a doua, în tonalitatea F-dur (subdominantă). Având un caracter grațios și strălucit pe plan factual tema este formată din grupuri a câte șase șaisprezecimi, în arpegii repetate câte două măsuri; pe plan interpretativ, necesită o articulație clară și o viteză sporită. Interpretul trebuie să țină cont de pulsația precisă care se efectuează din contul căderii mâinii pe claviatură la prima notă din grupul de șaisprezecimi. Pe parcursul întregii părți, această temă apare de mai multe ori, în fiecare repetare fiind modificat acompaniamentul armonic. Iată de ce este necesar de a modifica acompaniamentul pe plan ritmic: ca să păstrăm măsura de 6/8, vom cumula noul ritm punctat, care va persista pe parcursul tuturor interpretărilor acestei teme.

După 3 secvențe în tonalitatea *C-dur*, apare o temă de legătură, desprinsă dintr-un motiv ce se repetă de patru ori în diferite octave (în original, la pian). La acordeon, însă acest fragment este imposibil de cântat din cauza necorespunderii diapazonului instrumentelor. În acest caz, ne-am propus să-l interpretăm în octava a II-a de 3 ori, iar la cea de-a 4-a repetare,

vom trece cu o octavă mai jos. Recomandăm interpretului, ca să interpreteze sfârșitul fiecărui motiv cu degetul 1, pentru a pregăti repetarea motivului în aceeași octavă.

Urmează expunerea temei a doua, în măsura 148, cu modificări armonice și a primei teme, în măsura 167, în interpretarea orchestrei (pianul are pauză). În acest fragment, acordeonul va prelua funcția de orchestră, interpretând în factură de octave, deoarece în orchestră tema apare la flaut și vioară, acompaniați de grupul de corzi, în timp ce cornii formează linia armonică.

La sfârșitul acestei teme, măsura 181, în transcripția de acordeon se va recurge la modificarea ambitusului *glissando* — de la 4 octave și jumătate la 2 octave și jumătate.

În măsura 290, spre finalul acestei părți, întâlnim un alt procedeu de transcripție important — secvențiuni ascendente — care în măsura 294 sunt interpretate cu ambele mâini, ceea ce nu permite mecanica din partea stângă a acordeonului. În acest caz, am simplificat partida mâinii stângi prin eliminarea fiecărei a doua note, obținând în rezultat comoditatea interpretării acestui moment. Totuși, dacă interpretul dispune de un instrument dotat cu convertor, atunci există posibilitate de a-l conecta în acest moment și a simplifica astfel semnificativ problemele tehnice apărute.

Coda acestei lucrări muzicale de virtuozitate constă din trei secvențe cromatice expuse în trei octave, care se finalizează în octava a treia la pian. În acest fragment, am utilizat un procedeu de acordeon cu un efect spectaculos, ce poate fi obținut trăsături specifice ale burdufului.

Concluzii. *Konzertstück în f-moll* de C.M. Weber este una din lucrările remarcabile opere ale artei muzicale a secolului XIX, în care s-au oglindit cu deosebită expresivitate artistică strălucirea, avântul, visurile romantice și credința într-un viitor luminos.

Această creație pare a fi un singur imens „șuvoi” de energie, care „țâșnește” dintr-un izvor inepuizabil de inspirație, compozitorul se bazează pe un material muzical-tematic scilipitor, exuberant. Fiind una din cele mai inspirate lucrări ale lui C.M. Weber, *Konzertstück* este și una din cele mai des interpretate și iubite de publicul spectator, iar transcripția pentru acordeon vine să completeze șirul de instrumente pentru care a fost transpus.

În interpretare la acordeon, creația în cauză necesită mai multe rigori tehnice, destul de dificile, expuse mai sus, care nu vor putea fi realizate și depășite, însă, fără cunoașterea particularităților formei și a conținutului. Considerăm că cea mai mare dificultate pentru interpretul-acordeonist prezintă abordarea unui stil adecvat al interpretării, faptul de a arăta, a trăi elanul pe care compozitorul a dorit să-l întruchieze în lucrarea sa. Până în prezent *Konzertstück* nu și-a pierdut din popularitate, deja de circa două secole el nu numai că se interpretează cu regularitate în sălile de concert, ci a ocupat un loc important în repertoriul didactic.

Referințe bibliografice

1. PASCU, Gh., BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Iași: Vasiliana-98, 2012.
2. SCHONBERG, H.C. *Viețile marilor compozitori*. București: Lider, 2008.
3. *Концертштюк фа минор (Вебер) — Konzertstück in F minor (Weber)* [online]. Disponibil: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Konzertstueck_in_F_minor_\(Weber\)](https://ru.wikibrief.org/wiki/Konzertstueck_in_F_minor_(Weber)) (accesat 02.03.2023).
4. CHELARU, C. *Cui i-e frică de istoria muzicii?!* Iași: Artes, 2007.
5. СУРКОВ, А., ПЛЕТНЕВ, В. *Переложение музыкальных произведений для готового-выборного баяна*. Москва: Музыка, 1977.

CZU [785.6:780.614.332]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.18>

TĂLĂMBUȚĂ RADU⁴⁵

doctorand, lector,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0003-0705-5963

BUNEA DIANA⁴⁶

doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ORCID ID 0000-0002-4488-0834

**ASPECTE DE INTERPRETARE A TEMATISMULUI DE INSPIRAȚIE
FOLCLORICĂ ÎN *CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ*
DE VALERII POLEACOV**

**ASPECTS OF INTERPRETING THE THEMES OF FOLKLORE INSPIRATION
IN THE *CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA* BY VALERII POLEACOV**

Concertul pentru vioară și orchestră de V. Poleacov are o valoare deosebită atât în cadrul creației compozitorului, cât și pentru cultura muzicală națională, reprezentând un exemplu de abordare a genului dat în componistica moldovenească, prin sinteza modelului de concert clasic cu elemente caracteristice muzicii populare instrumentale. Autorul apelează la stilizarea melosului moldovenesc, exprimată în temele și formulele ritmice și intonaționale ale acestora. În articol este abordată problematica interpretării tematismului cu caracter divers, ce poate fi pus în evidență prin mijloace tehnice și artistice violonistice axate pe cunoașterea atât a muzicii folclorice, cât și a tradițiilor de interpretare la vioara populară. Această perspectivă, în opinia autorului, ar putea sta la baza unei noi viziuni interpretative a acestui concert.

Cuvinte-cheie: Valerii Poleacov, *Concert pentru vioară și orchestră*, interpretare violonistică, tematism de inspirație folclorică

The concerto for violin and orchestra by V. Poleacov has a special value both within the composer's creation and for the national musical culture, representing an example of the approach to the concerto genre in Moldovan composition, through the synthesis of the classical concerto model with elements characteristic of instrumental folk music. The author appeals to the stylization of the Moldovan melos, expressed in its rhythmic and intonational themes and formulas. In this context, the article deals with the issue of the interpretation of diverse themes, which can be highlighted through technical and artistic violinistic means focused on the knowledge of both folk music and folk violin performance traditions. This

⁴⁵ talambuta@yahoo.com

⁴⁶ dianabunea@gmail.com

perspective, in the opinion of the author, could be the basis of a new interpretive vision of this concerto.

Keywords: Valerii Poleacov, Concerto for violin and orchestra, violin performance, folklore-inspired themes

Introducere. Valerii Poleacov este o personalitate marcantă a culturii muzicale naționale. De numele lui este legată o bogată și polivalentă activitate artistică, care a avut o contribuție substanțială la dezvoltarea culturii naționale și a performanțelor în domeniul artei componistice autohtone. *Concertul său pentru vioară și orchestră*, finisat în 1953, a fost interpretat în premieră în primăvara anului 1954, constituindu-se într-un eveniment pentru componistica națională, prin stilul interesant, axat, ca și cea mai mare parte a creațiilor de vioară din acea perioadă, pe „gândirea tonală clasică și dramaturgia tematică tradițională”, după cum arată cercetătoarea O. Vlaicu [1, p.5]. Potrivit unor reputați cercetători autohtoni, V. Axionov și E. Mironenco, limbajul muzical al concertului analizat poate fi considerat a fi tributar timpului, în care predomina „practica citării și imitării modelelor muzicii populare în combinare cu naivitatea conținutului programatic” [2, p. 63]; „Toate concertele instrumentale ale acestei perioade au fost scrise urmând aceluiași principiu — ciclul tripartit cu dramaturgie axată pe tempo — rapid – lent – rapid. Sunt înrudite prin abordarea directă a folclorului muzical sau sub forma modelării melodiei și a particularităților prototipurilor de gen, sau prin citarea surselor populare. Cercul de imagini al concertelor este conturat prin contrastele dintre episoadele lirice și scenele laice de gen” [3, p. 159]. Totodată, L. Axionova, unul din primii muzicologi din Republica Moldova, încă în 1974 menționa, că „dramatismul rămânea încă în afara vizorului autorilor” ca, de altfel, și alte elemente esențiale specifice genului de concert precum „echilibrul dintre partida solistică și orchestră (...), utilizarea insuficientă a potențialului instrumentului solistic (sau) absența, în majoritatea cazurilor, a unei dezvoltări tematice ample” [4, p. 502]. Apelând la imagini legate de popor, compozitorul tratează materialul folcloric prin prisma tehnicilor de compoziție specifice timpului, contribuind la consolidarea limbajului muzical prin asimilarea originală a elementelor folclorice moldovenești. Pornind de la diversitatea melodică-tematică specifică acestui concert, în cele ce urmează, autorul își propune să abordeze problematica interpretării violonistice a tematismului ce include deopotrivă aspecte tehnice și artistice ale execuției.

Imagini plastice, aspecte structurale și de gen în *Concertul pentru vioară și orchestră* de V. Poleacov. *Concertul pentru vioară și orchestră* de Valerii Poleacov este scris în tonalitatea *re minor*, în formă de ciclul tripartit. Mișcarea întâia este structurată în formă de sonată cu dezvoltare, bazată pe materialul temei principale și are un caracter dinamic, activ; mișcarea a doua reprezintă centrul liric al concertului, iar cea de-a treia este un rondo-sonată, bazată în special pe tratarea tematică variațională. Este de remarcat procedeul componistic al „ecoului” tematic, realizat prin includerea în mișcarea a treia a materialului din prima mișcare, fapt ce contribuie la unitatea întregului ciclu și la afirmarea concepției dramaturgice a concertului, axată pe încadrarea stilistică și artistică a limbajului de inspirație folclorică (în temei, prin stilizarea acestuia) într-un gen al muzicii academice.

Astfel, din punctul de vedere al cercului de imagini și al specificului de gen, materialul intonațional-tematic al lucrării poate fi delimitat în: a) tematism legat de acțiune, dans, mișcare, inspirat din particularitățile melodice și interpretative ale dansului popular (temele

principale ale părților I-a și a III-a); b) teme cu tentă lirică și lirico-narativă, ce se deosebesc prin sensibilitate și cantabilitate (specifică temei secundare din partea I-a și celei din partea mediană a concertului). Această sistematizare a materialului muzical al concertului a fost propusă de violonista Olga Vlaicu, într-un articol publicat în 2005. Astfel, autoarea vorbește despre „categorii de teme”, „grupuri tematice” [5, p. 148–149], oferind o caracterizare succintă a acestora și conturând în linii mari structura tematismului acestui concert: „materialul tematic al Concertului pentru vioară de V. Poleacov combină în mod organic principiile alcătuirii arhitectonice clasiciste și romantice cu elementele limbajului muzical, care caracterizează folclorul moldovenesc, ceea ce îi asigură raportarea la tradițiile naționale ancestrale, facilitarea percepției și este garantul utilizării firești și fructuoase în procesul didactic” [5, p. 150].

Punându-ne în acord cu tezele autoarei, nu vom scăpa din vedere importanța faptului că „«Solul» muzicii naționale s-a dovedit a fi fertil pentru creația componistică din Republica Moldova, când s-au abordat în mod constant sursele folclorice autohtone, în tendința de a stabili puncte de referință, de a imprima lucrărilor originalitate și personalitate” [6, p. 131]. Astfel, în tendința spre valorificarea sferei genuistice de dans și a celei lirice caracteristice muzicii folclorice moldovenești, compozitorul apelează la tratarea variațională a temelor (prin dezvoltarea tonal-armonică, în mișcarea a doua), secvențională (în tema principală din partea a treia), prin modificarea modală (în dezvoltarea temei principale a mișcării întâia și în cadență). Fraționarea motivică și-a găsit realizarea episodică în tratarea primei mișcări a concertului, unde se dezvoltă cu predilecție elementele temei principale. Particularitățile structurale și tematice, cercul de imagini al concertului analizat au determinat particularitățile de interpretare a acestuia.

Repere interpretative ale tematismului cu caracter dansant. Tematismul cu caracter dansant poate fi urmărit chiar în *Prima mișcare* a concertului, ce denotă un tempo vii, *Allegro moderato*, tema principală conținând multiple accente. Nucleul melodic este format dintr-un impuls inițial activ, bazat pe un salt ascendent de cvintă. Structura metro-ritmică a temei se caracterizează prin utilizarea măsurii de patru timpi și contrastul ritmic al celor două straturi diferențiate ale texturii acompaniamentului. Caracterul de dans al temei principale din prima mișcare poate fi atribuit tipului bătută-horă. În sistemul de accente caracteristice anume acestui tip de dans, accentul poate fi și pe timpul slab. În tema analizată, acestea adesea cad pe timpul 1 și pe optimea a 2-a a timpului 2, formând sincope, fapt ce subliniază coloritul folcloric al lucrării. Această particularitate se întâlnește pe tot parcursul concertului. De aceea se va ține cont de accentele metrice pe primul, al treilea și al patrulea timp.

Fig.1, tema principală, partea I-a (cf. 1):



Pentru a evidenția acest caracter și a oferi lejeritate în expunerea temei, interpretul va cânta preponderent cu partea de mijloc a arcușului, iar accentele, care au nevoie de mai mult

volum și viteză în arcuș, vor necesita o apropiere de talon, pentru a putea ataca sunetul accentuat, care, imediat va fi filat. Culminația locală din cifra 2 va fi marcată de creșterea dinamică treptată — *mf* în cf.1, *f* în m.13, *ff* în cf.2. În căutarea unor trăsături violonistice care să accentueze filonul folcloric, compozitorul propune hașura specifică muzicii de dans — două note legate, două separate, în formula de patru șaisprezecimi (cf.3). Este important ca notele separate de pe timpul slab să fie interpretate lejer, cu mai puțin arcuș, scoțând în evidență sunetele legate de pe timpul tare.

Fig. 2, fragment din tratare, partea I-a, cf. 3:



Un alt element prin care compozitorul încearcă să evidențieze coloritul folcloric sunt ornamentele — în special, trilurile și apogiaturile. Trilurile apar pe timpul 1 sau, mai des, pe timpul al 3-lea al măsurii, evidențiind treapta a 6-a ridicată (dorică) a tonalității de bază *re minor*. Recomandăm, ca în cazurile unde trilul cade pe optimea cu punct urmată de șaisprezecimi, să se interpreteze mărunț, cu un pic de accent și cu filare pe tril. În acest mod se va putea obține mai multă lejeritate și precizie. Totuși, deși trilul este specific muzicii folclorice, în această lucrare nu vom recomanda utilizarea trilului violonistic folcloric, din cauză predominanței stilistice a discursului academic.

Și tema principală din mișcarea a treia, finalul, prezintă un caracter de dans foarte energetic, săltăreț, melodia conține mai multe ornamente și diverse accente, fiind structurată în 3 părți a câte 16 măsuri: prima, în *Re major*, sfârșește în paralela *si minor*, cea de-a doua — în *si minor*, iar ce de-a treia începe cu subdominantă *mi minor* și revine mai apoi în *si minor*. Această structură modală, frecvent întâlnită în muzica românească, oferă și acestei părți un colorit folcloric, mai ales că majorul apare cu treapta a VII-a coborâtă (mixolidică), iar minorul — cu a VI-a urcată (dorică).

Fig. 3, tema principală din mișcarea a treia, cf. 46:



Mișcarea energetică a dansului din acest fragment va fi evidențiată prin fermitatea sonoră a expunerii, accente și ritm punctat. Recomandăm ca tema să fie interpretată preponderent *staccato* și *spiccato* în partea de jos a arcușului, spre talon, pentru a obține lejeritatea, dar, totodată, și controlul arcușului, foarte necesar aici, iar apogiaturile și mordentele vor fi interpretate foarte scurt, pentru a lăsa melodia să predominie pe primul plan. Mordentul, care necesită o accentuare ușoară inițială, apare pe timpul slab — astfel, aici, prin acest accent, pe sunetul *fa-diez* cu mordent, obținem o sincopă originală, ce conferă o energie dansantă în plus discursului melodic. Sugerăm interpreților ca în timpul studiului să cânte de câteva ori fără ornamente, iar mai apoi, adăugându-le, să nu deranjeze precizia și lejeritatea temei. În mod deosebit remarcăm *flajeoletul* pe sunetul *la*, interpretat cu degetul 3, pe coarda *la* — acesta va fi cântat printr-un *glissando* ușor, după mordentul imediat precedent de pe nota *fa-diez*, despre care am vorbit mai sus. Procedul în cauză, întâlnit și în folclor, lasă o amprentă jucăușă temei.

De asemenea, și trioletele de șaisprezecimi din anacruză, au aici un rol de apogiatură și vor fi cântate fără accent. Este interesant, că deși în cea de-a treia propoziție a temei (cf. 48) apare indicația *dolce*, totuși, aici se va menține atmosfera de dans, care se „îndepărtează în ecou”, în expunerea cu o octavă mai sus și revine în tratare.

În general, în partea a treia întâlnim procedee tehnice dificile, fapt ce confirmă necesitatea dexterităților tehnice mai avansate ale interpretului. Întâlnim *spiccato* și *staccato* pe optimi la talon, cu note duble și acorduri, apogiaturi cu 3 note, *arpeggiato* pe 3 și 4 corzi, *ricochet* pe 2 corzi și multiple accente, sincope care sunt necesare pentru a reda caracterul și energia discursului. Toate aceste dificultăți vor fi interpretate în manieră academică și justifică pe deplin includerea acestui concert în repertoriul violonistic didactic și de concert.

Repere ale interpretării tematismului de factură lirică și lirică-narativă. Una din cele mai importante teme ce se referă la sfera lirică a tematismului este *tema secundară* din partea I-a. Aceasta se mai caracterizează și având în același timp și o tentă narativă, reflectată atât prin tempoul *allegro* al acestei părți cât și prin trioletele de pătrimi ce aduc o stare de neliniște discursului. Deși nu este o temă foarte apropiată de melosul folcloric, putem evidenția coloritul național oferit de secunda mărită în triolete. Cantabilitatea epică a temei impune executarea unui schimb de arcuș continuu și un sunet profund, care va asigura o bună frazare a temei, formată din 2 propoziții a câte 4 măsuri ce se repetă cu schimbări neesențiale (cf.6). În acest compartiment deja nu mai întâlnim triluri, ci apogiaturi, de obicei, la semiton, care se vor interpreta exact cum e indicat, lăsând *vibrato* pe notele de bază pentru a obține o melodie continuă. Putem menționa că rolul apogiaturilor va fi doar pentru evidențierea punctele importante ale frazării, ceea ce ne va ajuta să înțelegem voința compozitorului în expunerea temei.

Cadenza cu care finalizează prima parte, se axează în special pe materialul temei principale. Conform tradiției genului de concert, aceasta corespunde funcției ei esențiale — scoaterea în evidență a capacităților de virtuozitate ale interpretului-solist, într-o structură mai concentrată. Aici, se va atrage o atenție deosebită accentelor, care vor fi interpretate la început pe fiecare optime, iar în măsura a 5-a, pe timpul slab. Totodată, se vor respecta indicațiile dinamice ale autorului, care au un rol expresiv deosebit și oferă discursului un plus de dinamism.

Mișcarea a doua a concertului — centrul liric al creației — se evidențiază printr-un discurs cu caracter afectiv, în care sunt încadrate și elemente de improvizație epică. Prima temă, lirică, este compusă din trei perioade din câte 4 măsuri structurate ca o formă tripartită simplă cu repriză scurtată (ABA1). Cea de-a doua temă (Cf.39, *Piu mosso*), are un caracter ceva mai activ, spre care conduce și indicația *con spirito*. Ambele teme sunt dezvoltate sub semnul improvizației, iar plasticitatea lor melodică contribuie într-o măsură și mai mare la reliefașarea aspectelor ei lirice. Temele se remarcă și prin structura ritmică bogată ce unește formulele punctate și sincopate cu mișcarea în durate egale de optimi și șaisprezecimi, combinate cu pulsarea ritmică în acompaniament. Este interesantă și utilizarea în această temă a măsurilor alternative ce o asociază cu cântecele lirice trăgășanate. Melodia ondulatorie, plastică este de o expresivitate lirică deosebită.

Fig. 4, mișcarea a II-a:



Pe plan interpretativ, aceasta va fi executată în manieră academică, cu o sonorizare profundă, obținută prin arcușul plin și schimbul neîntrerupt al acestuia. Totodată, lirismul temei va fi accentuat printr-un vibrato cald, larg. În segmentele improvizatorice, cu fluctuații ritmico-melodice, este necesară respectarea unei frazări conform temei de bază, care transpare pe fundalul acestora. Observăm aici și utilizarea acelorăși hașuri violonistice, ca și în prima parte — 2 *legato*, două separate, care sunt caracteristice artei de interpretare populare. În acest context, este de menționat că întreaga mișcare a II-a este scrisă în formă bipartită, având două teme distincte, care îmbină trăsăturile genurilor folclorice cantabile și dansante creând o sferă specifică de imagini ce necesită o abordare complexă, bazată pe aceste îmbinări.

În concluzie, remarcăm că, cu toate că *Concertul* are o amprentă de inspirație folclorică, interpretarea acestuia necesită o bună pregătire academică, ce include mai multe momente ce prezintă dificultate tehnică, în special în partea întâia și a treia: note duble, pasaje multiple. De asemenea, e nevoie de o bună sonorizare și un *vibrato* calitativ, mai ales în temele de factură lirică, care uneori sunt solicitate de compozitor să fie interpretate în pozițiile înalte ale viorii, pentru a obține un timbru mai cald, catifelat. Pe de altă parte, interpretarea acestui concert nu impune posedarea unor tehnici violonistice specifice artei populare, ci doar a unor elemente precum trăsăturile de arcuș și unele ornamente ce accentuează apartenența temelor la melosul folcloric.

Astfel, atât limbajul muzical, caracterul tematismului, cât și principiile de structurare ale formei denotă tangențe clare cu folclorul românesc, constituind una din principalele caracteristici ale acestei creații. Astfel, au fost lărgite tiparele specifice genului de concert,

prin utilizarea în mod creativ a elementelor folclorice. Această sinteză a determinat și particularitățile interpretative, printre care menționăm încă o dată diversitatea accentelor, determinată de valența fluctuantă a acestora pe parcursul frazelor muzicale și chiar a unei singure masuri.

În contextul practicii muzicale în spațiul post-sovietic de la mijlocul secolului XX s-au stabilit anumite tipuri ale formelor artistice. În domeniul concertului „național”, drept model au devenit opusurile lui A. Hacıaturian, care, păstrând originalitatea melosului popular caucazian, a creat lucrări cu adevărat internaționale. Un lucru similar l-a efectuat Valerii Poleacov, în Moldova, reușind să transpună și să sintetizeze melodiile populare într-un gen academic. Importanța istorică a concertului pentru vioară și orchestră al lui Valerii Poleacov este incontestabilă, maestrul fiind unul dintre fondatorii genului de concert și a muzicii simfonice în componistica națională.

Referințe bibliografice

1. VLAICU, O. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2010. ISBN 978-9975-52-099-7.
2. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
3. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинев: Типопр. Примех Сом, 2014.
4. АКСЕНОВА, Л., АБРАМОВИЧ, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т.4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496–11.
5. VLAICU, O. Trăsăturile specifice ale tematismului muzical în *Concertul pentru vioară și orchestră* de V. Poleacov. În: *Anuar științific: muzică teatru, arte plastice: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: Conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (22 apr. 2005)*. AMTAP, Chișinău, 2005 [i. e. 2007], p. 147–150.
6. BUNEA, D. Modalități de abordare a folclorului în creațiile pentru vioară ale compozitorilor din Republica Moldova. În: *Componistica românească de valorificare a folclorului*. Suceava, 2015, p. 131–136. ISBN 978-606-744-023-2.

CZU 78.011.26

78.036.9(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.19>

ТСАСЕНКО ВИКТОРИА⁴⁷

доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова
ORCID ID 0000-0002-7253-5501

DESPRE PROBLEMELE STUDIERII NOILOR FORME ONTOLOGICE ALE CULTURII MUZICALE NON-ACADEMICE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XXI-LEA

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ НОВЫХ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ФОРМ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА

THE PROBLEM OF STUDYING THE NEW ONTOLOGICAL FORMS OF NON-ACADEMIC MUSICAL CULTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA DURING THE FIRST DECADES OF THE 21ST CENTURY

Articolul dat este dedicat noilor forme ontologice ale muzicii pop din Republica Moldova în primele două decenii ale secolului al XXI-lea. Autorul oferă principalele caracteristici ale culturii virtuale și conexiunile acesteia cu subculturi și stiluri subculturale moderne. Sunt identificate tipurile de bază ale subculturii — joc, rebel și stil — și sunt exemplificate fenomenele virtuale ale muzicii pop moldovenești. Printre acestea se numără: rapperul Mani, proiectul Carla's Dreams, formațiile de muzică rock Wax Road și POT Music. În concluzie, sunt schițate următoarele tendințe: se observă creșterea statutului virtual al produselor muzicale fabricate în Moldova; noile forme virtuale oferă artiștilor moldoveni oportunități nelimitate de a-și promova creația și de a capta piețele internaționale; subestimarea formelor virtuale ar putea constitui un risc pentru dezvoltarea proiectelor muzicale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: cultură virtuală, subcultură, joc, rebel, stil, Mani, Carla's Dream, The Wax Road, POT Music

The article is dedicated to the new ontological forms of popular music in the Republic of Moldova during the first two decades of the 21st century. The author offers the main characteristics of virtual culture, its connections with modern subcultures and modern sub-cultural styles. The basic types of subculture — game, rebel and style — are identified and the virtual phenomena of Moldovan popular music phenomena are exemplified. Among them are: rapper Mani, the Project Carla's Dreams, the Wax Road and POT rock music bands. As a conclusion the following trends are sketched: there is an increase in the virtual status of

⁴⁷ amtap2003@yahoo.com

musical products made in Moldova; new virtual forms give the Moldovan artists unlimited opportunities to promote their creation and to win the international markets; the underestimation of the virtual forms might be a risk for Moldovan musical projects development.

Keywords: virtual culture, subculture, game, rebel, style, Mani, Carla's Dream, The Wax Road, POT Music

Введение. Первые два десятилетия XXI века стали переломным моментом в развитии человечества, связанным с качественным техническим скачком, изобретением сетевых технологий передачи информации, включая Интернет. Довольно стремительно Интернет получил массовое распространение, став неотъемлемой частью жизни. По данным ресурса *Digital in 2018 Global Overview* более 50% населения планеты пользуются Интернетом и число пользователей ежегодно растет приблизительно на 7%) [1]; 2/3 населения Земли — владельцы мобильных телефонов. По данным на 2022 год 5,3 миллиарда человек пользуются Интернетом [2].

Наверное, ни одно из изобретений последних десятилетий так не повлияло на общество, как Интернет. Мы стали свидетелями тектонических сдвигов в стиле жизни, способах передачи и потребления информации, включая культурную и музыкальную, которые привели к качественному изменению самой музыкальной деятельности и способах восприятия звукового продукта.

Виртуальная культура. Виртуальная культура (как и ее синонимы — «информационная культура», «медиакультура», «Интернет-культура», «сетевая культура») [3, с. 61] находится в центре внимания современных исследователей. Так, специфика виртуальной культуры определяется исследователями следующим образом: во-первых, «она существует параллельно безусловной реальности и может трактоваться как часть игровой культуры»; во-вторых, виртуальная культура «определяется через свободу и творчество, умение включенных в нее участников взаимодействия вариативно мыслить, веря в предлагаемые обстоятельства» [3, с. 64], тем самым способствуя разнообразию и усложнению социокультурного пространства; в-третьих, в виртуальной культуре явно выражено «субъективно-иницирующее начало (субъекты конструируют новый игровой мир со своими правилами действия в нем)» [3, с. 64]; в-четвертых, виртуальная культура существует «вне официальных институций, но при развитии этого явления формируются субституции (субкультурный тип существования виртуальной культуры)» [3, с. 64]; и, наконец, «ключевой ценностью и смыслообразующим основанием виртуальной культуры выступает компенсаторный тип существования — своеобразная философия ценностного восполнения недостающего в объективной действительности» [3, с. 64]

Перечисленные признаки удивительным образом резонируют специфике субкультурного мировоззрения в современном мире. По мнению культурологов и философов, в условиях ценностного плюрализма, мировоззрение субкультуры приобретает всю большую значимость.

Основные механизмы современной субкультуры. Мировоззрение субкультуры задаётся различными культурными механизмами, однако основными являются *игра, бунт и стиль*. Кратко охарактеризуем каждый из них. По мнению

российского культуролога А. Павловой, в рамках «игры» возникают неустойчивые во времени и пространстве группы и движения, не имеющие четко-выраженного идейного начала. Их существование обусловлено развитием индустрии развлечений и увеличением досугового компонента в результате использования высоких технологий в повседневной жизни (геймеры, *on-line* игроки, *rave*-сообщества и квест-группы).

Другим механизмом образования контркультурных групп является «бунт»: здесь сильны декларативно-мировоззренческие мотивы, постулирование собственных ценностей. Наиболее ярко эта тенденция проявляется в тематике хип-хоп- или рэп-сообществ. Что касается третьей формы субкультурного мировоззрения — «стиль», последний возникает, когда потенциал субкультурной группы исчерпан, группа живет прошлым.

«Мировоззренческое здесь существует в форме некоего «музейного экспоната», и воспроизводится в рамках искусственно созданной среды. Многие субкультуры, мировоззренческий потенциал которых оказался исчерпан вследствие смены исторических реалий, сохраняются именно как субкультурные стили: в качестве примеров можно сослаться на такие феномены, как хиппи, готы, эмо, рок или панк.

Музыкальные субкультуры Молдовы в виртуальном пространстве. Сравнивая обе классификации, становится очевидным, что виртуальная реальность предоставляет субкультурам режим наибольшего благоприятствования. Краткий анализ функционирования молдавской массовой музыки в виртуальном пространстве позволяет констатировать следующие тенденции. Достаточно активным является сообщество хип-хоп и рэп-музыки. Так, еще в 2013–2014 гг. существовала платформа *gar.md*, которая сегодня никем не поддерживается, и информация с нее недоступна и не сохранилась, вследствие чего историкам рэпа сложно реконструировать некоторые его страницы, несмотря на то, что хронологически они довольно близки.

В настоящее время виртуальным «прибежищем» рэперов стала страница на платформе Facebook, посвященная хип-хопу, продвижению новых альбомов и видеоклипов [4]. Здесь выложено огромное количество видеоклипов: преобладают работы молдавских музыкантов, но есть и клипы легенд мирового или регионального хип-хопа (таких, как Эминем (Eminem) или Оксимирон (Oxxxumiron)). Страницы молдавских рэперов можно найти также на сайтах некоторых радиостанций [5], а также функционирует специальный форум для общения любителей молдавского рэпа [6]. Но наиболее востребованным как для авторов рэпа, так и для слушателей остается видеохостинг YouTube.

Ярким примером удачного использования этого ресурса является молдавский рэпер Мани (Mani), удачно эксплуатирующий как некоммерческие, так и коммерческие онлайн-ресурсы, включая страницу на Facebook с 3 000 подписчиков [7], а композиция рэпера *Am un miliard* набрала в видеохостинге YouTube около 306 000 просмотров [8]. Аудиовизуальные продукты исполнителя размещены на таких платных ресурсах, как Spotify, iTunes, Deezer и Amazon Music [9].

Таким образом, доступ к трэкам и видеоклипам исполнителя имеет, по существу, население всей планеты, но для молдавской популярной музыки это скорее исключение, чем правило. Именно Мани — представитель того бунтующего сегмента виртуального пространства, о котором было сказано ранее, о чем свидетельствуют как

его публичные выступления (например, интервью изданию *Ziarul de Gardă*) [10], так и само творчество. Еще одним примером успешного использования виртуального пространства является клип молдавской певицы Дара (*Dara*) *Mii de ori*, собравший 1,5 млн. просмотров [11].

Однако безусловными чемпионами молдавской популярной музыки стал проект *Carla's Dream*. Композиция 2016 года *Sub pielea mea (eroina)* набрала почти 88 млн. просмотров, а комментарии пользователей демонстрируют поистине вселенский охват аудитории (Мексика, Сербия, Россия и т.д.). Семантика имиджа музыкантов связана скорее с понятием субкультурного *стиля* (они изобрели собственный визуальный образ, связанный с использованием масок задолго до ковидных эпидемиологических реалий).

Что касается молдавской рок-музыки как попытки сохранения собственного субкультурного стиля, здесь наиболее ярким явлением последних лет стала платформа РОТ созданная в 2014 году. Название проекта объединяет в себе, по меньшей мере, два значения. Первое, связанное с аббревиатурой английской фразы “Powering Our Talents” («Усиливая наши таланты»), второе переводится с румынского языка как «Я (они) могу (могут)».

Организаторы платформы сформулировали свою миссию следующим образом: «Наша цель — помочь и вдохновить молодые группы на то, чтобы представить собственное творчество перед более обширной аудиторией. РОТ можно считать «взлетной полосой» для начинающих музыкантов, предоставляющей им доступ к сценам, знания в сфере музыкальной индустрии и спектр возможностей рядом с профессионалами своего дела» [12].

С момента создания проекта, 25 групп получили возможность выступить *live* в концертах и продемонстрировать свой талант. Организаторы проекта проводят мастер-классы ведущих профессионалов музыкальной индустрии, предоставляют сценические площадки на территории Республики Молдова, доставляя, тем самым, новую альтернативную музыку широкой публике.

Платформа не ограничивает эстетические и стилевые параметры музыкального творчества поколения нулевых, поддерживая альтернативный рок, некоммерческую поп-музыку, ритм-энд-блюз, хип-хоп, электро, блюз, инди, а также эксперименты, основанные на синтезе различных стилевых направлений. Основным критерием остается оригинальность идей, индивидуальный подход, креативность. Вместо профессионального жюри, выбор делают сами слушатели, а победители получают возможность сделать профессиональную запись в студии одного из молдавских рекорд лейблов. Именно в недрах проекта получила первое признание и поддержку группа *The Wax Road*, созданная в Унгенах в 2013 году молодыми музыкантами, сочиняющими и исполняющими песни на английском языке, отличающиеся аутентичным хард-роковым саундом [13].

Важно отметить и тот факт, что хит группы *Things May Change* доступен сегодня на всех потоковых платформах (*streaming platforms*) и в музыкальных *online* магазинах — Spotify, iTunes, Deezer, Google Music, и др., а информация о группе размещена в Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, что позволяет группе *The Wax Road* завоёвывать международную аудиторию.

Тем не менее, POT делал ставку на живые выступления, недооценивая важность виртуального развития своего проекта. Поэтому, начиная с весны 2020 г. концерты отменялись, а онлайн альтернативы предложены не были.

Заключение. Подводя итоги сказанному, можно сделать определенные выводы:

1. Тенденция ухода на виртуальные концертные площадки не только сохранится в молдавской популярной музыке, но и будет нарастать, поскольку дает определенные преимущества артистам и промоутерам (снижение расходов, другой тип менеджмента);
2. Виртуальное размещение арт-продуктов своего творчества для молдавских артистов безгранично с точки зрения географического охвата, числа потребителей, их национального, расового, гендерного состава. Подобные ресурсы беспрецедентны и не были доступны представителям национальной массовой музыки ранее;
3. Устойчивой тенденцией первых десятилетий нынешнего века является эксплуатация артистами двух типов виртуальных ресурсов: некоммерческих и коммерческих. Так, из некоммерческих онлайн ресурсов лидируют YouTube и социальные медиа как инструмент продвижения своего творчества. Что касается платных ресурсов — своеобразных музыкальных онлайн-магазинов Spotify, iTunes, Deezer, Google Music и др., последние являются неким коммерческим посредником между артистом и публикой;
4. Размещение музыкального контента в виртуальном пространстве не гарантирует автоматически сохранения и передачи информации (пример с сайтом rap.md);
5. Недооценка роли и возможностей виртуальной реальности в нестабильном мире также способна подорвать устойчивость музыкальных проектов и инициатив (как это произошло с POT Music).

Библиографические ссылки

1. Digital in 2018 Global Overview [online]. (accesat 16.12.2022). Disponibil: <https://www.slideshare.net/wearesocial/digital-in-2018-global-overview-86860338>
2. *Internet users in the world 2022 | Statista* [online]. [citat 23.12.2022]. Disponibil: <https://www.statista.com/statistics/273018/number-of-internet-users-worldwide/>
3. ЗУБАНОВА, Л., УСАНОВА, Д. Виртуальность: актуальное мировоззренческое поле современной культуры. В: *Мировоззренческие основания культуры современной России. Сборник научных трудов IX Международной научно-практической конференции*. Магнитогорск, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2018, с. 60–64.
4. *HipHop.md* [online]. [accesat 16.10.2022]. Disponibil: <https://www.facebook.com/HipHopmd-357887530893081/>

5. *Moldavian Rap Artists* [online]. [accesat 11.12.2022]. Disponibil: <https://www.last.fm/tag/moldavian+rap/artists>
6. *Topic.md* [online]. [accesat 30.11.2022]. Disponibil: <https://www.topicmd.com/forum.php?action=viewtopic&topicid=7435&page=13>
7. *Mani* [online]. [accesat 16.10.2022]. Disponibil: <https://www.facebook.com/mani.om.artist>
8. *MANI-Am un Miliard* [online]. [accesat 01.09.2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=g-QY5vsiBTo>
9. *MoldovaRapmd* [online]. [accesat 19.10. 2022]. Disponibil: <https://open.spotify.com/playlist/7x7BTArSJPI6UEI65cFB67>, <https://itunes.apple.com/md/album/am->, <http://www.deezer.com/album/11276764>, <http://www.amazon.com/dp/B015S58G34>
10. *MANI, despre refuzul de a urca pe scenă la concertele lui Șor și Dodon: „Nu-mi imaginez cum ar putea să se întâmple asta”*. Ziarul de gardă. 14 ianuarie 2019 [online]. [accesat 23.11.2022]. Disponibil: zdg.md
11. *DARA — Mii de Ori | Videoclip Oficial* [online]. [accesat 27.10.2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=VAG1MgBvYGU>
12. *POT Music* [online]. [accesat 27.10.2022]. Disponibil: <https://www.facebook.com/potmusicmoldova/>
13. *The Wax Road. The Rock Band from Eastern Europe* [online]. [accesat 27.10.2022]. Disponibil: <http://thewaxroad.com>

CZU 78.071.1(478):78.079

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.20>

TROCINEL DANIELA⁴⁸

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0000-0002-5731-5332

PROMOVAREA CREAȚIEI MUZICALE A COMPOZITORULUI A. MULEAR ÎN CADRUL UNOR MANIFESTĂRI CULTURALE ȘI PROFESIONISTE

PROMOTING THE MUSICAL CREATION OF THE COMPOSER A. MULEAR THROUGH CULTURAL AND PROFESSIONAL EVENTS

Compozitorul Alexandr Mulear a lăsat culturii muzicale autohtone un portofoliu bogat în care se găsesc circa 350 de lucrări muzicale de diverse genuri — de la miniaturi instrumentale până la balet. Majoritatea dintre ele au fost scrise pentru manifestări culturale și profesionale fiind interpretate atât pe scenele mari din Moldova, Ucraina și alte țări ale Uniunii Sovietice, cât și peste hotarele acesteia. Grație faptului că maestrul A. Mulear s-a remarcat în viața muzicală, dar și în cea socială ca fiind o personalitate activă și energică, numele său a reușit să se evidențieze pe afișele mai multor concerte, concursuri și decade ale culturii naționale, iar creațiile sale — să se bucure de succes.

Cuvinte-cheie: A. Mulear, compozitor, decadă, concurs, Uniunea Compozitorilor

The composer Alexandr Mulear left to the local musical culture a rich portfolio in which there are about 350 musical works of various genres — from instrumental miniatures to ballet. Most of them were written for cultural and professional events, being performed both on the well-known stages in Moldova, Ukraine and other republics of the Soviet Union, and abroad. Thanks to the fact that the composer Mulear stood out in the musical and social life as an active and energetic figure, his name managed to appear on the posters of several concerts, competitions and Decades of the National Culture, and his creations enjoyed success.

Keywords: A. Mulear, composer, decade, competition, Union of Composers

Introducere. În urma muncii creative asidue, plină de inspirație, cugetare și progres, conform informațiilor notate în Dosarul personal al compozitorului A. Mulear [1], se cunoaște faptul că, în portofoliul său componistic se găsesc peste 350 de lucrări muzicale care au fost publicate atât pe teritoriul Moldovei, cât și în Ucraina și Moscova. Grație colaborărilor muzicale fructuoase de la acea vreme cu țările vecine, majoritatea lucrărilor semnate de A. Mulear au fost interpretate pe scenele republicilor fostei Uniuni Sovietice, dar și peste hotarele ei.

Datorită faptului că lucrările sale muzicale sunt de o individualitate deosebită, A. Mulear a reușit să se bucure de reputație și notorietate, dar, totodată, să se evidențieze în

⁴⁸ daniela1994@list.ru

cercul compozitorilor profesioniști, implicându-se într-un mod diligent în activitățile vieții muzicale și sociale. Acest lucru fortifică și lărgeste orizontul componistic al maestrului, care semnează lucrări importante, unele dintre ele fiind scrise în mod special pentru o serbare sau evenimente importante din cultura sovietică. Ulterior, câteva dintre aceste creații au fost premiate cu diplome.

Caracterizat de către colegii de breaslă, compozitorul A. Mulear a fost o persoană principală și autoritară în ceea ce privește rezolvarea problemelor de ordin creativ, dar în același timp — un bun îndrumător pentru tinerii compozitori, oferindu-le ajutor necondiționat, sfaturi și informații utile în dezvoltarea traseului profesional al acestora.

A. Mulear — un participant activ al manifestărilor cultural-artistice și profesionale ale anilor 1950–1960. Pe lângă cele enumerate, A. Mulear a devenit și un participant activ în cadrul nenumăratelor manifestări de ordin cultural, precum concursuri, concerte și congrese. De asemenea, numele maestrului era întâlnit și pe afișele *Decadei artei și literaturii moldovenești la Moscova* și *Decadei culturii bulgare*, unde lucrările sale ocupau un loc central și se bucurau de succes.

Un prim exemplu în acest sens este participarea lui A. Mulear în cadrul Plenarei Uniunii Compozitorilor (UC) al RSSM în anul 1952, în sala Filarmonicii de Stat din Moldova, cu lucrarea *Cvartet de coarde în 3 părți*.

În *Informațiile despre creșterea numărului componenței membrilor Uniunii Compozitorilor, liste și numărul creațiilor scrise de compozitorii din Moldova*, întocmită în anul 1953, se găsesc date despre lucrările semnate de A. Mulear pentru perioada anilor 1946–1.06.1952: a) lucrări simfonice și forme ample — 1; b) cantato-oratoriale și forme ample pentru cor — 1; c) instrumentale și creații pentru cor de forme mici — 1; d) creații vocale de forme mici — 1; e) prelucrări de piese și dansuri populare — 1.

Confirmarea contribuției considerabile a compozitorului A. Mulear în procesul de dezvoltare a vieții muzicale autohtone, găsim și în notițele istorice scrise de muzicologul și prietenul său Z. Stolear, cităm: „Acest lucru este dovedit și de aprecierea pozitivă a *Concertului pentru trompetă și orchestră* al lui A. Mulear, inclus în programul *Primului Congres al compozitorilor moldoveni* (1956)” (traducerea citatelor aparține autoarei acestui articol) [2, p. 116].

În aceeași perioadă, în *Lista creațiilor cantato-oratoriale, simfonice și camerale scrise de compozitorii din Moldova, după I Congres al Uniunii Compozitorilor din RSSM (1948–1955)*, se regăsesc trei lucrări ale compozitorului Mulear: *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian (1949), *Cvartet pentru coarde în 3 părți* (1953) și *Humoresca* pentru pian (1954), plasate în Secțiunea III — Muzică camerală, punctul a) Muzica instrumentală.

În aceeași ordine de idei, menționăm și *Lista creațiilor compozitorilor Moldovei, scrise în 1956–1958*, în care sunt incluse și câteva opusuri semnate de A. Mulear: *Balet în 3 acte* pe libret de A. Smolin; *Cântec pentru solist, cor și pian* *Tinerețea mereu înainte*, pe versuri de V. Roșca; două piese pentru pian: *Vifornița* și *Preludiu*. Tot aici este notat și faptul că maestrul lucrează asupra poemului simfonic *Codrii*.

În vara anului 1957, luna iunie, o altă lucrare a lui A. Mulear este propusă în *Lista creațiilor și interpretelor muzicii moldovenești recomandate pentru înregistrări la radio unional* — *Andante* din *Cvartetul pentru coarde*, în interpretarea soliștilor de la Filarmonica de Stat din Moldova.

Printre primele prezențe ale lui A. Mulear în calitate de compozitor se numără și Concertul din Kiev care a avut loc la data de 18 noiembrie 1958 cu piesa *Măi scripcare, măi cobzare*, I secțiune, fapt notat în *Programele concertelor din creația compozitorilor Republicii Moldova* [3].

De asemenea, reamintim faptul că piesa-cantată *Slavă Moscovei* a deschis *Decada artei și literaturii moldovenești la Moscova* în anul 1960, iar în Proces-verbal Nr.16 din 23 august 1963 al Consiliului Uniunii Compozitorilor [4] se vorbește despre propunerea spre interpretare a două lucrări pentru voce (bariton) și pian pentru *Decada Bulgară* semnate de A. Mulear: *Balcanii haiducești și Râșenica bulgară*, pe versuri de Hristo Radevski.

Cu privire asupra acestor lucrări și-au expus opinia câțiva membri ai Consiliului, exprimându-și impresiile în urma audițiilor: A. Sofronov — „Factura pianistică este interesantă, iar limbajul muzical — bogat”; D. Gherșfeld — „Din punctul meu de vedere, cea mai deosebită este lucrarea a doua”; P. Rivilis — „Fiecare piesă își are individualitatea și originalitatea sa, dar există unele elemente comune. În piesa a doua, în partida pianului se fac simțite unele momente dezolante”, iar la final și-a expus opinia Iu. Țibulschi — „Piesele sunt destul de bune, chiar te inspiră” [ibid.].

Într-un alt document găsit în arhiva AOSP — Proces-verbal Nr.21 din 4 octombrie 1963 al Consiliului Uniunii Compozitorilor [5] este notat despre o altă lucrare semnată de A. Mulear — *Imnul lui Octombrie*, pe versuri de P. Cruceciuc. Acesta a fost interpretat de către B. Raisov, în contextul audițiilor lucrărilor cu subiect patriotic. Despre această creație au vorbit D. Fedov — „O lucrare interesantă, dar obișnuită”; Z. Stolear — „Din punctul meu de vedere este o compoziție creată profesionist” [ibid.].

În anul 1967, luna iunie, lucrarea corală *Auzi codrii foșnesc* a fost înaintată spre interpretare la Teleradio Moldova. În același an, la data de 14 februarie în cadrul *Congresului al III-lea al UC RSSM* au fost interpretate în premieră cele *Șase miniaturi concertistice* pentru vioară și pian și *Uvertura Festivă*, editată ulterior la Moscova, în anul 1978.

Mai târziu, cele *Șase miniaturi* pentru vioară și pian au fost audiate și analizate alături de lucrările lui V. Borodin în cadrul Adunării Uniunii Compozitorilor RSSM, Proces-verbal Nr.6 din data de 16 septembrie 1967 [6], unde s-au expus mai multe personalități importante a culturii muzicale autohtone: A. Fedov: „Piesele lui A. Mulear au produs impresii bune”; Z. Stolear: „Piesele lui A. Mulear au produs impresii bune. S-a părut că posibilitățile violonistice au fost utilizate unidirecțional, în rezultat formându-se monotonie. În general, muzica este interesantă și neapărat va fi inclusă în repertoriul de concert”; P. Rivilis: „Sunt sigur că orice violonist bun va interpreta cu succes lucrările lui A. Mulear. Piesele lui V. Borodin se prezintă a fi mai abstracte comparativ cu piesele lui Mulear”; M. Kopytman: „Foarte mult mi-au plăcut piesele lui A. Mulear. Vioara este utilizată într-un mod interesant. Mi se pare că în ciclu sunt multe contraste fracționate. Greșeala compozitorului, din punctul meu de vedere, este utilizarea formelor ostinato. Mai puțin mi-a plăcut Miniatura a VI, deși de sine stătătoare ar putea fi chiar foarte bună”; V. Poleacov: „Piesele lui A. Mulear atrag atenția chiar după tehnicile sonore. El mediază folclorul prea concret (doina, oleandra, hora, învârtita și altele). Aceste tendințe sunt interesante ca și o nouă abordare a folclorului în activitatea noastră camerală”; V. Zagorschi: „În general piesele sunt foarte frumoase și inspirate, și ele pun acum în fața noastră întrebarea: unde și cum se dezvoltă activitatea noastră componistică, este oare progres sau noi în continuare utilizăm tehnicile vechi, metodele de abordare a

folclorului și așa mai departe. La Mulear se simte că el s-a regăsit pe sine însuși, a găsit un flux bun și proaspăt de inspirație” [ibid.].

Lucrările lui A. Mulear din anii 1970–1980 înscrise în documentele Uniunii compozitorilor. Numele compozitorului A. Mulear figurează și pe afișa de program din cadrul Congresului al V-lea al Uniunii compozitorilor din RSSM (1979), cu două opusuri: *25 de piese pentru pian pentru diferite dificultăți tehnice* și *Sonata pentru flaut și pian*, informație notată în Dosarul personal al compozitorului [1, p. 15].

De asemenea, în Corespondența UC a RSSM cu UC a Republicilor Sovietice și alte organizații în vederea rezolvării întrebărilor artistice a anului 1981 [7], se găsesc două ședințe cu privire la *Festivalul întregii Uniuni de muzică sovietică din Tbilisi* care va avea loc în luna octombrie, anul curent. În primul Proces-verbal din aprilie 1981 se menționează participarea lui A. Mulear cu ciclul *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, cu durata de 15 minute alături de alți compozitori printre care: V. Zagorschi — *Muzică pentru pian și corzi* (22 minute) și *Suita pentru oboi și pian* (12 minute), Gh. Neaga — *Cvartet pentru coarde Nr.1* (18 minute), S. Lungul — *Măști* pentru pian (7 minute), E. Doga, A. Sochireanschi și C. Rusnac — *Piese* (15 minute).

În cel de-al doilea Proces-verbal din 4 iunie 1981, se subliniază faptul că, toate lucrările muzicale enumerate mai sus vor fi interpretate de către cunoscuții interpreți – G. Strahilevici, Artistă Emerită a RSSM (pian); S. Propișcean, laureată a concursurilor internaționale (vioară); A. Lazariuc, laureată a Concursului internațional *Garofița roșie* (*Красная звезда*); M. Evstigneev (oboi) sub conducerea baghetei dirijorale a lui A. Samoilă (dirijorul orchestrei simfonice).

În Procesul-verbal Nr.8 al Consiliului Uniunii Compozitorilor din Moldova semnat la 8 decembrie 1971 [8] se propune de a include ciclul *Patru piese* pentru vioară aparținând lui A. Mulear, în cadrul Concertului care se organizează la Casa compozitorilor, alături de *Trio* pentru pian de S. Buzilă, *Recitativ și Burlesca* pentru vioară de Gh. Neaga, *Două piese* pentru vioară de E. Doga și alții.

De asemenea, în același an, *Sonatina pentru oboi și pian* semnată de A. Mulear se regăsește și în *Lista lucrărilor recomandate Consiliului Uniunii Compozitorilor al Moldovei pentru publicații în editura „Compozitorul sovietic” („Советский композитор”)* [ibid.], alături de alți compozitori, precum: S. Lobel — *Simfonia Nr.5* (partitura); S. Lungul — *Appassionata*, poemă corală a cappella, pe versuri de A. Busuioc (partitura); Gh. Neaga — *Sonata pentru cvartetul de coarde*; V. Fuksman — *Cinci nopți și zile* pentru cor a cappella, pe versuri de Vera Inber; A. Luxemburg — *Sonatina pentru pian*; V. Poleacov – *Simfonieta Grădina de primăvară* (*Весенний сад*); E. Lazarev — *Arabesque* (*Арабески*) și *Culegere de cântece ale compozitorilor moldoveni*, alcătuitor fiind P. Rivilis.

O altă participare a maestrului A. Mulear este fixată în Procesele verbale ale Consiliului Uniunii Compozitorilor al RSSM și documentele aferente din anul 1974 [9], unde Z. Stolear informează despre programul Concertului cameral care va avea loc în a doua jumătate a lunii aprilie în anul curent, orașul Cernăuți, fiind aprobat cu posibile modificări: V. Zagorschi — *Cvartet*, A. Mulear — *Piese pentru cvartet*; V. Verhola — *Trio pentru coarde*; S. Lungul — *piese pentru pian și romanțe*; A. Stîrcea — *piese pentru pian și romanțe*; în rezervă: V. Verhola — ciclul vocal *Cloroșeii* (*Перезвоны*); Z. Tkaci — ciclul vocal *Bună dimineața* (*Доброе утро*).

O altă lucrare compusă de A. Mulear și propusă la *Concursul Republican de Compoziție* este *Sonata pentru pian* care îi aduce locul II la nominația *Cea mai bună creație camerală*, fiind interpretată la 6 decembrie 1976. Mai târziu scrie compoziția *Aria Mamei* pentru mezzo-soprano și orchestră pe care o dedică aniversării a 30 de ani de la Biruința asupra Germaniei fasciste, urmată de *Poemul pentru cor* *Viața este la fel de lungă ca timpul* — lucrare corală a cappella, pe versuri de Bogdan Istru, dedicată *Congresului XXV* al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

În octombrie 1980, A. Mulear a înaintat *Sonata pentru pian* în programul unui alt concert alături de lucrările muzicale semnate de compozitorii Z. Tkaci, Gh. Neaga, V. Zagorschi, C. Buzilă, A. Luxemburg, B. Dubosarschi și S. Lungul. Tot în același an, lucrarea sa *Poemul simfonic Tatarbunar* pentru orchestră simfonică mare a fost inclusă în *Planul de lungă durată din fondul compozițiilor înregistrate ale compozitorilor moldoveni din anii 1980–82*.

Numele compozitorului A. Mulear se regăsește și în programul celei de-a *XIV-a Plenare a Uniunii Compozitorilor din Moldova*, din perioada 12–17 decembrie 1981, care cuprinde lucrările muzicale la două categorii:

1. Muzică simfonică — Concertul simfonic care a avut loc în Sala Mare a Filarmonicii, 12 decembrie, ora 19, alături de E. Doga, S. Lungul, S. Lobel, T. Chiriac și A. Sochireanschi, în interpretarea Capelei academice corale *Doina*, conducător artistic V. Garștea și a Orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat, dirijor principal — D. Goia;

2. Muzică camerală — Concertul de muzică camerală care s-a desfășurat în incinta Bibliotecii de Stat a RSSM *N.K. Krupskaya* în data de 14 decembrie, ora 15, alături de Gh. Neaga, A. Sochireanschi, V. Zagorschi, V. Rotaru, E. Doga, A. Luxemburg, V. Simonov, S. Lungul, L. Gurov, V. Lorinov și Z. Tkaci, cu participarea Cvartetului de coarde de la Teleradio de Stat a RSSM în componența: Iu. Nasushkin, A. Mirochnik, B. Dubosarschi, N. Tatarinov și a soliștilor: G. Moseico — flaut; I. Josan — violoncel; A. Chikilov — violă; V. Coval — baian; S. Strezeva — soprano și F. Kalinsky — bariton.

De asemenea, numele lui A. Mulear figurează și în *Lista cu înregistrări ale pieselor populare în Bender și raioanele alăturate*: A) Dansuri moldovenești: *Hora, Oleandra, Ileanuța, Joc 1, Joc 2*; B) Dans găgăuz: *Joc*; C) Dansuri bulgare: *Tanțuva 1, Tanțuva 2, Oleandra 1, Oleandra 2*.

Concluzii. În concluzie menționăm faptul că, lista participărilor lui A. Mulear în cadrul diverselor manifestări culturale și sociale nu este completă, dar evidențiem aportul deosebit și important al maestrului, reușind astfel să-și demonstreze simpatia și atașamentul față de cultura muzicală autohtonă, dar și de viața culturală moldovenească în general. Grație implicării și participării sale active, muzica profesionistă a reușit să-și creeze un traseu optim de a se dezvolta și a fi promovată, atât pe scenele instituțiilor culturale din Moldova, cât și peste hotarele ei.

Referințe bibliografice

1. *Личное дело Муляра Александра Борисовича*, СК МССР, 1952, 44 file. AOSP a RM, F.2941, Nr.3.

2. СТОЛЯР, З. *Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30–80-е годы XX века)*. Chișinău: S.n., 2003.
3. *Programele concertelor din creația compozitorilor Republicii Moldova, ale Uniunii Compozitorilor din RSSM, 1958*, 5 file, AOSP a RM, Nr.2941/1.
4. *Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР, №16 за 23.08.1963*, AOSP a RM, Nr.2941/1/382.
5. *Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР, №21 за 04.10.1963*, AOSP a RM, Nr.2941/1/382.
6. *Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР от 16 сентября 1967 года*, AOSP a RM, Nr.2941/1/411.
7. *Переписка СК МККП с СК союзных республик и др. организаций по творческим вопросам за 1981 год*, 19 file, AOSP a RM, Nr.2941/1/551.
8. *Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР за 1971 год*, 13 file, AOSP a RM, Nr.2941/1/454.
9. *Протоколы заседаний Правления Союза Композиторов МССР за 1974 год и документы к нему (28.01.74–13.12.74)*, 21 file, AOSP a RM, Nr.2941/1/481.

CZU 78.038.6

781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.21>

UNGUR MARIAN⁴⁹

lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova
ORCID ID 0009-0003-5158-8561

NEW CLASSICAL — UN TREND AL INDUSTRIEI MUZICAL-CULTURALE

NEW CLASSICAL — A TREND OF THE MUSICAL-CULTURAL INDUSTRY

Mediul sonor modern este caracterizat de diversitatea stilistică. Articolul pune în discuție câteva aspecte ale fenomenului muzical contemporan *New Classical* sau *New Classics* care se descifrează ca muzică clasică „accesibilă”, reflectând un anumit trend în domeniul consumului muzical. Autorul abordează fenomenul vizat din perspectivă postmodernistă, considerându-l o manifestare a unor tendințe postmoderne și, în același timp, un semn de transformare a industriei muzicale moderne în direcția apropierii muzicii clasice de ascultători — consumatori de produse muzicale. Activitatea muzicianului japonez Nobuo Uematsu și în special al compozitorului galez Karl Jenkins a fost aleasă drept studiu de caz.

Cuvinte-cheie: New Classical, Classic FM, crossover, Nobuo Uematsu, Karl Jenkins, The Armed Man, Stabat Mater

The modern sound environment is characterized by stylistic diversity. The article discusses some aspects of the current musical phenomenon *New Classical* or *New Classics* which is deciphered as "accessible" classical music, reflecting a certain trend in the field of music consumption. The author approaches the phenomenon in question from a postmodernist perspective, considering it a manifestation of certain postmodern tendencies and, at the same time, a sign of the transformation of the modern music industry in the direction of bringing classical music closer to listeners — consumers of musical products. The activity of the Japanese musician Nobuo Uematsu and especially of the Welsh composer Karl Jenkins was chosen as a case study.

Keywords: New Classical, Classic FM, crossover, Nobuo Uematsu, Karl Jenkins, The Armed Man, Stabat Mater

Introducere. În prezent, stilurile muzicale sunt adesea influențate de mai multe impulsuri culturale, în multe cazuri compozitorii aleg în mod intenționat să combine elemente de gen preexistente ușor de recunoscut, ceea ce a devenit o practică tipică pentru epoca post-modernă și era Internetului. Explorarea unui spectru larg de fenomene intitulate „Crossover” se argumentează deseori reieșind din diferitele tipuri de motivații de fundal, cum ar fi preocupările de marketing ale posturilor de radio comerciale, caselor de discuri sau tendințele spre experimentare ale muzicienilor, etc. Identificarea și examinarea acestor manifestări muzicale pot duce la evidențierea și conștientizarea orientărilor culturale actuale în domeniul muzicii moderne contribuind astfel la sistematizarea unor piese extrem de diferite etichetate

⁴⁹ marianungur@gmail.com

de criticii de artă muzicală contemporană drept Crossover. Curentul „crossing over”, adică „trecând peste” sau „trecerea peste” în traducere literală, a implicat multe genuri, stiluri, epoci și lucrări celebre ale repertoriului de muzică academică, clasică, oferind publicului meloman unele adaptări Crossover de succes la nivel internațional (informații succinte despre acest gen pot fi găsite on-line, de ex. [1]).

Proiectele și practicile de succes în genul Crossover, precum și unele metode populare de lucru cu materialul muzical merită o discuție serioasă în perspectiva aplicării practice în compoziția autorului, mai ales ținând cont de faptul că acest gen muzical nou nu a primit încă o abordare adecvată în literatura de specialitate de limbă română. Pentru o definiție mai corectă și mai *adecvată* a aspectelor legate cu fenomenul internațional Crossover, propunem spre analiză opiniile cercetătorilor și criticilor muzicali exprimate în literatura de limbă engleză.

Programele de *New Classical* repertoriu ale posturilor de radio comercial. Prezența mai multor manifestări artistice la nivel internațional atestă tendințe de răspândire a fenomenului *New Classical*. Astfel, succesul francizei postului de radio comercial Classic FM (Radio Klassik în Germania, Radio Klassik Stephansdom în Austria, Klasszik Rádió în Ungaria etc.), precum și introducerea unui curent nou *New Classical* în programele muzicale indică faptul că un nou tip de muzică clasică ia avânt în paralel cu percepția schimbării rapide a comprehensiunii noțiunii de muzică clasică, de către publicul larg.

„[Classic FM] a modificat percepția muzicii clasice, făcându-l un gen muzical ca oricare altul, unul care permite consumatorului să-l asculte cu sau fără a avea nevoie de expertiză în acest domeniu. Classic FM a realizat acest scop prin implementarea practicii sale de afaceri pe stațiile de radio pop” — a constatat M. Carboni, un cercetător al business-ului muzical [2, p. 30] (traducerea citatelor aparține autorului articolului — U. M.).

Mai multe posturi de radio tradiționale de muzică clasică difuzează, de obicei, o mare varietate de lucrări din repertoriul de muzică occidentală (de la Evul Mediu până la compozitorii de muzică contemporană), indiferent de orchestrația, durata, starea emotivă, stilul sau complexitatea lucrărilor. Receptarea ideală a muzicii din acest repertoriu, care este adesea plină de schimbări dramatice bruște în dinamică, dispoziție și caracter, precum și în structurarea frazelor, necesită un grad mai mare de atenție activă, altfel, ascultarea acestora pe fundalul altor activități (cum ar fi conducerea automobilului, vorbitul, munca etc.) distrage atenția și poate deveni chiar deranjantă.

În schimb, posturile de radio comerciale *New Classical* intenționează să reducă impulsurile surprinzătoare care distrag atenția, păstrând în același timp sonoritatea în general „clasică” prin selectarea lucrărilor melodice, mai puțin variate în dinamică, mai simple pe plan structural, mai scurte, care se bazează în mare parte pe instrumente acustice (de obicei simfonice, ocazional camerale sau solo). De asemenea, accentul este pus de obicei pe hit-uri clasice (lucrări simfonice cu melodii de mare popularitate), pe implicarea ascultătorului în rafinarea lucrărilor difuzate (inclusiv topurile Top-10: ascultătorii pot vota pentru piesele lor preferate) și pe sortarea lucrărilor după starea generală de spirit corelată cu diferite perioade de timp ale zilei, așa cum este obișnuit în programarea muzicală a posturilor de radio pop comerciale. Fragmente de muzică de popularitate din filme (în mare parte titluri principale) și unele instrumente pop relaxante, cu sunet moale, pot fi, de asemenea, găsite în listele lor de difuzare [3, p. 52]. Genul *New Classics* sau *New Classical* este adesea tratat ca

un sub-gen al *New Age* și, ca atare, este de obicei asociat cu relaxarea fiind uneori menționat ca un amestec de muzică clasică și lounge.

O figură iconică pentru sociologia muzicii, muzicologul german Teodor Adorno, al cărui nume este indispensabil oricărei lucrări sociologice din acest domeniu de cercetare, separă conceptele de muzică serioasă și ușoară. T. Adorno îl evidențiază pe ascultătorul „care se distrează” și notează că pentru acest tip, muzica clasică nu este un câmp semantic, ci o sursă de iritare. Muzica lui preferată — așa-numita muzică ușoară — este concepută pentru a oferi practici de relaxare, nefiind supusă analizei cu ajutorul categoriilor estetice și poate fi evaluată numai ca produs, doar din punctul de vedere al popularității și al cererii sale. Sociologul observă că industria culturii este concepută pentru tipul de ascultător „care se distrează”, pentru că din punct de vedere cantitativ este cel mai semnificativ dintre toate tipurile de public [4].

Astfel, formarea curentului *New Classical* a fost influențată și de teoriile postmodernismului, și anume înțelegerea muzicii ca fenomen de consum cultural. Adică, „muzica clasică accesibilă” se înscrie perfect în tendințele postmoderne, printre care se numără de obicei pluralismul cultural, estomparea barierelor dintre stilurile „înalt” și „jos”, citarea sau referirea la muzică din mai multe tradiții și culturi (polistilistica muzicală), eclecticismul (colaj și bricolaj), etc.

Un caz aparte al New Classical — Nobuo Uematsu, compozitor de coloane sonore pentru jocuri video. Publicul larg (și mai tânăr) și publicul care tânjește după această „nouă muzică clasică” accesibilă poate fi grupul țintă al concertelor de muzică de film și jocuri video care se răspândesc rapid. Deoarece familiaritatea joacă un rol atât de important în conceptul domeniului, peste tot în lume, multe orchestre simfonice interpretează programe centrate în mod specific în jurul muzicii de film, cu sau fără proiecția de clipuri video ale filmelor originale. Pe măsură ce industria coloanei sonore a jocurilor video s-a dezvoltat în așa măsură încât înregistrarea pieselor orchestrale nu are de obicei bariere financiare, muzica pentru jocurile video este produsă în volum din ce în ce mai mare. În prezent, multe dintre aceste partituri sunt interpretate *live* în sălile de concert.

Jurnalistul Guy Dammann de la *The Guardian* relatează despre muzicianul japonez Nobuo Uematsu, care organizează în mod regulat concerte cu muzica sa, compusă pentru îndrăgitul joc video *Final Fantasy*, în timp ce criticul Dammann, scrie Classic FM, a deschis sondajul *Hall of Fame* pentru a include compozitori de coloane sonore de jocuri video, împreună cu marii maeștri clasici. Nobuo Uematsu a fost în Top 10 timp de trei ani. (În 2015 a fost pe locul 9, între *Concertul pentru clarinet* al lui Mozart și *Simfonia pastorală* de Beethoven.) După ce a ascultat un concert live de coloane sonore *Final Fantasy*, G. Dammann a notat critic: „[Coloanele sonore] nu sunt scrise pentru a fi punctul central al atenției jucătorului atât de mult încât să creeze o anumită atmosferă, să modifice ritmul și să consolideze profunzimea emoțională a personajelor. Într-un mediu de joc, Uematsu este în mod clar eficient în utilizarea muzicii pentru a mări lumea jocului. Dar lumea sălii de concert are cereri diferite, mai exigente” [5].

Experiența compozitorului Karl Jenkins în domeniul muzicii clasice „accesibile”. Din punct de vedere a sociologiei empirice, lumea compozitorilor de muzică contemporană a fost împărțită timp de mai multe decenii în două grupuri principale distincte: avangardiștii post-schoenbergieni care consideră că cea mai importantă este inovația și dezvoltarea

continuă a artei chiar și cu „prețul” pierderii publicului și cei care caută noi modalități de a se întoarce „înapoi la ascultător”, chiar dacă vor trebui să îmbrățișeze concepte precum retrospectiva și simplificarea. (În acest sens merită de menționat conceptele estetice de „Noua simplitate” versus „Noua complexitate” [6]).

Unul dintre cei mai de succes din acest al doilea grup este compozitorul galez Karl Jenkins. Potrivit unui sondaj recent, el este cel mai interpretat compozitor în viață din lume. Lucrările sale pentru orchestră simfonică și cor sunt interpretate în mod regulat în întreaga lume. Misa *The Armed Man: A Mass for Peace* a fost interpretată de peste 2750 de ori în 50 de țări de la prima lansare în 2001 [7].

„Cred că muzica mea are un mare succes, iar oamenilor, bănuiesc că li se pare cumva memorabilă, motiv pentru care atât de multe coruri au interpretat-o. Muzica în mod cert nu este atât de dificilă, dar este ceea ce vreau să scriu și ceea ce vreau să transmit. Vreau să spun că există muzică mult mai dificilă. Dacă ni se spune să fie simplu, nu cred că asta e motivul pentru care oamenii o preferă. Cred că o cântă pentru că le place și e relativ melodioasă. Sunt puternic convins că compozitorii ar trebui să comunice cu oamenii, și dacă nu reușesc — din punctul meu de vedere, nu văd nici un argument de a fi compozitor, dacă el nu scrie lucrări care sunt interpretate, auzite sau cântate. Mulți oameni scriu muzică în mod izolat, fără ca ea să fie interpretată sau auzită. Personal, nu aș scrie muzică dacă aceasta ar fi situația în care m-aș afla eu și, în multe privințe, nu cred că există vreun motiv de a scrie muzică dacă nu are public” — a mărturisit compozitorul [8].

Jenkins a fost instruit în spiritul muzicii clasice, cântând la oboi și instrumente cu clape. La începutul carierei sale a lucrat, de asemenea, cu grupuri de muzică de popularitate, cum ar fi propria sa trupă de jazz-rock *Nucleus* și trupa de fuziune progresivă *Soft Machine*” [7]. O perioadă lungă de timp a compus muzică pentru publicitate, dintre care o mare parte a primit premii prestigioase. În timpul acestor ani de compoziție media, a adunat experiență în combinarea diferitelor stiluri și tradiții, folosind, de asemenea, noile tehnologii, iar în 1995 a creat muzică pentru o reclamă a companiei Delta Airlines sub numele de proiect *Adiemus*, care i-a adus faima ca și compozitor.

Muzica *Adiemus* se caracterizează printr-un amestec de voce etnică, influențe clasice și track-uri de percuție, prin tehnici de producție de studio pop/new-age (înregistrarea multiplă a unei voci pentru a crea efectul unui sunet coral bogat, mixarea sample-urilor electronice de percuție cu un aranjament pentru corzi sau orchestră). Cu *Adiemus*, Jenkins a lansat șase albume de studio, între 1995 și 2013, iar bazându-se pe succesul proiectului, a revenit la compunerea muzicii de concert. Imaginea sa de compozitor de muzică clasică este întărită prin utilizarea orchestrei simfonice și a corului, precum și de textelor liturgice. Semnând contractul cu subdiviziunile de muzica clasică ale marilor case de discuri EMI, DECCA și Deutsche Grammophon, el a lansat CD-uri precum *Requiem*, *Stabat Mater*, *Quirk*, o colecție de concerte care include *La Folia*, *Stella Natalis* și *Gloria* [7].

Una dintre cele mai populare lucrări de muzică sacră semnate de compozitor este *Stabat Mater* (premierea a avut loc în 2008), fiind scrisă pe un text din secolul al XIII-lea — „Stabat mater dolorosa” — și se combină cu muzică într-o manieră neconvențională prin adăugarea unor moduri caracteristice pentru Orientul Mijlociu, precum și instrumente de suflat din această regiune — dudukul armean și instrumente de percuție ca darabuka, doholla sau riq. Lucrarea se concentrează asupra suferinței Mariei, Mama lui Hristos, în timpul

răstignirii sale. Dar compozitorul a vrut să extindă această idee prin includerea durerii în alte domenii, creând astfel un context global al suferinței mamelor. Referindu-se la conceptele de durere din culturile antice ale Țării Sfinte (Orientul Mijlociu) și a Babilonului (Irak), el creează rezonanțe moderne cu acestea. În plus, față de textul poemului original, Jenkins a stabilit șase texte suplimentare, inclusiv: „un aranjament coral al *Ave verum* și *And the Mother did weep*, cuprinzând o singură linie cântată în engleză, ebraică, latină, greacă și aramaică (limba comună din acea perioadă în Orientul Mijlociu); *Lamentare* de Carol Barratt, scrisă special pentru această lucrare; *Incantație*, semi-improvizată și cântată parțial în arabă; apoi două seturi ale textelor antice, revizuite în schema originală de rimă *Stabat Mater* de către poetul Graham Davies care este cântată atât în engleză, cât și în aramaică” [9].

Astfel, pentru Jenkins, utilizarea instrumentelor etnice în *Stabat Mater* sprijină principiul său de extindere a conceptului *Stabat Mater* din Evul Mediu Occidental la o idee inter-culturală de ordin global. „Am folosit mey-ul (ney-ul — U. M.), un instrument caracteristic zonei, care amintește imediat de Orientul Mijlociu și Țara Sfântă” — a precizat compozitorul [10]. Evocarea Orientului Mijlociu cu idei de instrumentație orchestrală reprezintă concentrarea lui Jenkins asupra comunicării cu publicul pe care o menționează în multe interviuri, asemănându-se în acest sens cu alți compozitori contemporani.

„Iată de ce nu sunt apreciat în cercurile academice restrânse: adică nu scriu muzică clasică modernă dificilă, care emite imediat un anumit respect. Mă bucur că sunt ceea ce sunt pentru că am un public destul de bun care se bucură de muzica mea, care arată că compozitorii pot comunica cu oamenii și să facă o conexiune emoțională care rezultă în unele contribuții spirituale în viața lor. E minunat dacă poți face asta” [10]. Conexiunea emoțională este cel mai sigur lucru pe care compozitorul îl poate construi cu ascultătorii săi. El menționează adesea în interviuri că primește multe scrisori și comentarii de la fani spunând că percep profunzimea și sensul real a muzicii sale și că au experiențe spirituale (uneori chiar care le schimbă viața) ascultându-l.

În ciuda popularității sale extraordinare, el comentează întotdeauna cu umilință propria sa creație, că nu o găsește nici pe departe la fel de importantă sau semnificativă pe termen lung ca muzica marilor maeștri precum Bach, Beethoven, Wagner, Strauss, Stravinsky sau Bartók. „Nu mă compar cu marii maeștri ai trecutului, cum ar fi Bach sau Beethoven. Tratez compoziția ca pe un proces intuitiv și scriu pentru a mă satisface, deși am spus asta, mă bazez pe pregătirea academică prin care am trecut ca student, armonia, contrapunctul, fuga, orchestrația, tot felul de lucruri. Apoi, conținutul melodic real este intuitiv, la fel este, să zicem, pentru Paul McCartney care scrie un cântec” — relatează compozitorul galez [11].

Acest concept de compunere a opusurilor este tipic pentru gândirea muzicală a lui Jenkins în multe dintre proiectele sale. Deja albumele sale *Adiemus* constau din compoziții de lungimea medie a unui cântec bazate de obicei pe nu mai mult de 3 idei muzicale principale organizate în structuri precum ABCABC sau ABABCAB. Aceste secțiuni A, B sau C nu sunt, totuși, modele strict de 4 sau 8 măsuri, ci adesea secțiuni mai lungi care trec prin numeroase tonalități în timp ce se dezvoltă o idee simplă de textură ritmică. De exemplu, *Sancta Mater*, a 5-a parte a lucrării sale *Stabat Mater* poartă, de asemenea, caracteristici de cântec pop pe plan stilistic, în timp ce sonoritatea sa este determinată de orchestra clasică și cor.

Concluzii.

1. Muzica curentului *New Classical* influențează percepțiile actuale ale societății asupra muzicii clasice. Fenomenul vizat poate fi abordat din perspectivele postmoderniste.
2. Diferite domenii muzicale se intersectează într-un Crossover în muzică precum și în înregistrările interpreților de acest gen. Compunerea lucrărilor muzicale cu elemente de stiluri, genuri și tradiții semnificativ diferite, fiind mixate în mod intenționat, au ca scop atragerea cercurilor largi, în masă.
3. Incluzând artiștii de Crossover și înregistrările în acest gen, în programele de concerte de tip *New Classical*, posturile de radio comerciale influențează percepția muzicii clasice de către publicul meloman, modelând tendințele actuale în schimbarea preferințelor auditive ale publicului clasic.
4. Experiența bogată a compozitorului Karl Jenkins în domeniul muzicii *New Classical* — diferite proiecte componistice, concertele și înregistrările muzicale realizate pe parcursul anilor 1970–2022, confirmă specificitatea materiei muzicale care necesită existența unui public (auditoriul de ascultători) deosebit.
5. Cunoașterea unor lucrări din portofoliul de creație al compozitorului galez K. Jenkins descoperă o perspectivă în scrierea muzicii noi accesibile Crossover, care extinde limitele consumului de muzică clasică.

Referințe bibliografice

1. JARVIS, N. (n.d.). *What is Classical Crossover?* [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: <http://www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html>
2. CARBONI, M. *Marketing Strategies in the UK Classical Music Business: An examination into changes in the classical music business since 1989*. Dusseldorf: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.
3. BRANSTETTER, L. *Angels and Arctic Monkeys: A Study of Pop-Opera Crossover*. Masters Thesis. University of Cincinnati. 2009 [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1249493305
4. АДОРНО, Т. *Избранное. Социология музыки*. Москва-СПб.: Университетская книга, 1999.
5. DAMMANN, G. *Nobuo Uematsu: the video game composer shaking up classical music*. *The Guardian*. 2015, Aprilie 7 [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: <http://www.theguardian.com/music/shortcuts/2015/apr/07/nobuo-uematsu-video-game-composer-shaking-classical-music>
6. *Postmodernă, muzică*. În: *Dicționar de termeni muzicali*. București: Ed. Enciclopedică, 2010 [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/postmodern>
7. *Karl Jenkins: Biography* [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2764&tttype=BIography
8. *Karl Jenkins on Karl Jenkins, Boosey and Hawkes documentary video*, 2005 [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: <https://www.boosey.com/podcast/Karl-Jenkins-on-Karl-Jenkins/12614>
9. JENKINS, Karl. *Stabat Mater: Composer's Notes* [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: <https://www.boosey.com/cr/music/Karl-Jenkins-Stabat-Mater/51749>
10. *Karl Jenkins Interview (2008) — part two* [online]. [citată 25.12.2022]. Disponibil: [http://www.bbc.co.uk/wales/music/Karl-Jenkins-interview-\(2008\)-part-two/sites/karl-jenkins/pages/interview_2008_02.shtml](http://www.bbc.co.uk/wales/music/Karl-Jenkins-interview-(2008)-part-two/sites/karl-jenkins/pages/interview_2008_02.shtml)
11. *Interview Karl Jenkins on being popular. Sinfini Music — Cutting Through Classical* [online]. [accesat 25.12.2015]. Disponibil: <https://inlnk.ru/AK16LP>

CZU 780.614.335.034/.036

DOI: <https://doi.org/10.55383/digimuz2023.22>

VITIUC ALEXANDR⁵⁰

доктор искусств, доцент,
Институт искусств им. А.Г. Рубинштейна,
Тирасполь, Республика Молдова
ORCID ID 0000-0001-5091-5979

VIOLONUL DE BAS (VIOLA DA GAMBA) — PREDECESOR AL CONTRABASULUI

**КОНТРАБАСОВАЯ ВИОЛА (ВИОЛА ДА ГАМБА) — ПРЕДШЕСТВЕННИЦА
КОНТРАБАСА**

THE DOUBLE BASS VIOLA (VIOLA DA GAMBA) AS A PREDECESSOR
OF THE MODERN DOUBLE BASS: SOME ASPECTS

В представленной статье рассмотрены вопросы формирования контрабаса в контексте его предшественницы — контрабасовой виолы. Автор исследует конструктивные особенности первых струнных смычковых инструментов и их взаимосвязь с современной моделью контрабаса. Кроме того, анализируются терминологические разночтения в названиях первых струнных басовых инструментов, описанных в научной и дидактической литературе.

Ключевые слова: контрабасовая виола, виола да гамба, контрабас, октобас, струнные басовые инструменты

În articolul dat sunt examinate aspectele formării contrabasului în context cu predecesorul acestuia — *violonul de bas* sau *viola da gamba*. Autorul cercetează caracteristicile constructive ale primelor instrumente cu arcuș și relația acestora cu modelul contrabasului modern. În plus, sunt analizate discrepanțele terminologice în denumirile primelor instrumente de bas cu coarde descrise în literatura științifică și didactică.

Cuvinte-cheie: violonului de bas, violei da gamba, contrabas, octobas, instrumente de bas cu coarde

The present article deals with the formation of the double bass in the context of its predecessor, the double bass viola. The author explores the design features of the first stringed bowed instruments and their relationship with the modern double bass model. In addition, the terminological discrepancies in the names of the first stringed bass instruments described in scientific and didactic literature are analyzed.

Keywords: double bass viola, viola da gamba, double bass, octobass, bass string instruments

⁵⁰ vityuk150582@mail.ru

Вступление. Контрабас представляет собой самый крупный струнный смычковый инструмент, относящийся к семейству скрипок. В европейской музыкальной культуре он представлен в двух различных вариантах:

1. *Сольный* — небольшой по размеру музыкальный инструмент, обладающий лёгким звучанием виолончели, мензура которого варьируется от 39,5 до 41,5 дюймов, а настройка производится по чистым квартам $F\sharp^1$, B^1 , E , A .

2. *Оркестровый* — огромный по размеру музыкальный инструмент, обладающий насыщенным и глубоким звуком, мензура которого варьируется от 41,5 до 46 дюймов, а настройка производится по чистым квартам E^1 , A^1 , D , G . В отдельных случаях используются пятиструнные контрабасы, настроенные C^1 , E^1 , A^1 , D , G , либо в четырехструнную модель добавляется специальное расширение [1, р. 9].

Поиск точных данных, свидетельствующих о появлении родственных контрабасу струнных смычковых прототипов, затрудняется их различным историческим происхождением. Музыкальные инструменты могли иметь аналогичные конструктивные особенности и близкий по звучанию диапазон, но разные наименования. Как отмечает В. Туганов, «еще с эпохи средневековья (с XII века) известно существование инструмента под названием трумшайт (нем. Trumscheit), у которого был деревянный клиновидный корпус длиной до двух метров, расширяющийся книзу. На нем, как и на современном контрабасе, играли стоя. Его единственная струна ударялась о корпус, что создавало своеобразный эффект, схожий со звучанием трубы» [2, с.158].

Виола и её разновидности. В начале XVI века, с развитием ранних форм полифонии, возникает потребность в музыкальных инструментах более низкого диапазона. Среди обширного многообразия струнных басовых инструментов на передний план выдвигается доминирующее в тот период времени семейство виол. В эпоху Возрождения виолы активно применяются как в сольной, так и ансамблевой музыке. Виола — «общее наименование струнных смычковых инструментов, распространённое в средние века в романских странах. Применялось в различных вариантах (итал., каталонск., португ. — *viola*, старокаталонск. — *viula*, старофранц. — *viele*, *vielle*, *viole*, испан. — *vihuela*). Некоторые названия обозначали инструменты и других типов (*vielle* — колёсную лиру, *vihuela* — щипковые инструменты)» [3, с. 794].

Исполнение музыкальных произведений на виолах отличалось нежным и певучим звучанием. Гриф был темперирован ладами, которые, в свою очередь, упрощали исполнение на инструменте. Исполнительская техника на виолах формировалась достаточно быстро, что прослеживается по примерам виольной музыки, образцы которой по своим техническим возможностям заметно превосходят скрипичные.

Следует отметить, что «в странах германских языков термину «Виола» в основном соответствует термин *фидель*. На рубеже 15–16 веков произошло разделение виол (фиделей) на два различных семейства: виолы, которые при игре располагали вертикально между коленями, стали называть виолы да гамба или «ножными» виолами (хотя впоследствии они часто назывались просто виолами), а виолы, которые исполнители держали левой рукой, — виолы да браччо или «ручными» виолами. Со

временем это обозначение также вышло из употребления, и соответствующие инструменты (*скрипка, альт, виолончель*) стали именоваться скрипичными» [3, с. 794].

Контрабасовая виола (виола да гамба). Одной из наиболее популярных представительниц семейства виол являлась контрабасовая виола (виола да гамба). Наличие низкого диапазона и глубокого бархатного звучания басовых нот определило ведущей функцией этого инструмента басовую партию. В. Туганов по этому поводу отмечает следующее: «Среди всего семейства виол своими размерами особо выделялась большая басовая виола, известная под множеством названий: ‘басовая виола да гамба’, ‘basso da gamba’, ‘violone’ и другими. В процессе эволюции виол возникли и такие инструменты, как виола-бастарда и контрабасовая виола, известная под названиями ‘archiviola’, ‘contrabasse de viole’, ‘gross bass’. Терминологическая разница в названиях басовых виол существенно осложняет вопрос изучения непосредственных предшественников современного контрабаса» [2, с. 158].

Конструктивные особенности контрабасовой виолы впервые были подробно описаны немецким теоретиком Михаэлем Преториусом (Michael Praetorius). Рассматривая вопросы систематики музыкальных инструментов и акустики, в своём трактате *De organographia* М. Преториус делает вывод, что «контрабасовые виолы целесообразно использовать для октавного удвоения басового голоса, исполняемого виолоне, так, что это будет напоминать орган. Далее Преториус указывает, что в партиях контрабасовой виолы ключ Фа ставился не на четвертой, а на третьей линейке нотного станка, а нижние ноты писались октавой выше своего звучания. Таким образом, уже в начале XVII века складываются некоторые элементы современной нотации партии контрабаса» [4, с. 6].

Как утверждает в энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, «Самая ранняя известная иллюстрация инструмента типа контрабаса датируется 1518 годом, однако в 1493 году Просперо писал о ‘виолах размером с человеческий рост’» [6, р. 586]. Однако в *Музыкальной энциклопедии* под редакцией Ю. Келдыша поясняется, что первое изображение контрабасовой виолы было сделано несколько позже — «непосредственной предшественницей контрабаса была контрабасовая виола да гамба со строем: D^1, E^1, A^1, D, G (ре, ми, ля контроктавы, ре, соль большой октавы): появившаяся в середине XVI века (впервые изображена на картине П. Веронезе *Пир в Кане*, 1562)» [6, с. 917].

В современных исследованиях именно контрабасовую виолу принято считать прямым родственником контрабаса. Она имела, как правило, от пяти до семи струн, а на передней части грифа размещались ладовые перегородки.

Также различаются исторические данные о происхождении контрабасовых виол в различных литературных источниках. Как утверждает К. Новожилов, контрабасовая виола впервые появилась в конце XV века. «История струнных басовых инструментов берет свое начало от виол, первые из которых появились в Южной Испании в середине XV века. За основу была взята гитара типа «виуэла» и смычок от андалусийского ребаба. Первые виолы имели шесть струн, гриф, оснащенный ладами (размеры грифа колебались в пределах от 60 сантиметров до 1,8 метра). В конце XV века такие инструменты были усовершенствованы в Италии и обрели известность как семейство виол да гамба. Эти инструменты стали прототипами первых контрабасов. Некоторые из

них достигали по высоте двух метров и более (точнее, около восьми футов) и имели строй такой же, как у современной бас-гитары (E^1, A^1, D, G). При игре использовался смычок, однако гриф был темперирован ладами, которые исчезли примерно в XVIII веке» [7, с. 234–235].

Как указывается в энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, первые контрабасовые виолы появились в начале XV века. Исторически этот термин имел множество значений: начиная с 1530-х годов, он использовался для обозначения виолы любого размера. В многочисленных итальянских источниках с 1609 по 1730-е годы этот термин относится к раннему, большему размеру басовой виолы, существовавшему до изобретения струн с проволоочной обмоткой в середине XVII-го века (после чего он был уменьшен в размерах и стал известен как виолончель). После 1660 года в некоторых частях Италии (а впоследствии, и в других странах), его использовали для контрабаса, что привело к постоянным противоречиям относительно точного значения этого термина [8, р. 862–863].

По мнению Б. Доброхотова, предшественник контрабаса – контрабасовая виола — была введена в музыкальную практику в конце XVI века. «Появление низких по тесситуре смычковых инструментов, возможно, связано со складывавшимся уже в конце XVI века приемом *basso continuo*. Как только в музыке басовый голос начал приобретать самостоятельную мелодическую выразительность и становиться опорой ансамбля, у композиторов появилась потребность усилить и углубить его тембр. Это же обусловило появление другого представителя семейства виол – контрабасовой виолы. Все инструментоведческие работы указывают, что она была сконструирована в конце XVI века» [4, с. 5–6].

Тем не менее, Л. Раков утверждает, что контрабасовая виола появилась уже в XV веке. «Многочисленные исследования музыкального искусства прошлого, данные новых изысканий и обнаруженных исторических документов, сохранившийся до нашего времени инструментарий в раритетах старых мастеров и, конечно, многочисленные «свидетельства» изобразительного искусства XVI–XVIII вв., подтверждают существование струнного великана еще с XV века. Ни один другой инструмент за длительный период формирования и развития не испытал такую множественность форм и размеров, наименований, различий в количестве и настройке струн, нотации его партий, как виолоне-контрабас. В этом нельзя не увидеть уникальность его исторического пути в сравнении с другими струнными смычковыми инструментами» [9, с. 15–16].

Контрабас. Первые исторические свидетельства, позволяющие точно утверждать о возникновении четырёхструнного контрабаса, связаны с именем итальянского мастера и изобретателя Микеле Тодини (Michele Todini). Экспериментируя с увеличенной конструкцией контрабасовой виолы, М. Тодини устранил ранее существующие ладовые перегородки, зафиксировав современный четырехструнный строй E^1, A^1, D, G . Результаты исследований М. Тодини отражены в его книге *Galleria armonica*, опубликованной в 1676 году, где новый инструмент именуется контрабасом. Именно по этой причине «известный музыковед Курт Закс остроумно назвал контрабас «перебежчиком» из виольного в скрипичное семейство» [9, с. 24].

Таким образом, в новом академическом инструментарии симфонических оркестров контрабасовая виола начинает идентифицироваться как контрабас, а в оркестровых партитурах композиторов стран Западной Европы записывается как: *Double bass* (Англия), *der Kontrabass* (Германия), *Contrebasse* (Франция), *Violone* (Италия).

Внедрение принципиально нового музыкального инструмента в оркестровые произведения происходило достаточно медленно. Первоначально контрабас и вовсе не использовался, уступая проведение басовой партии традиционным инструментам: контрабасовой виоле или группе виолончелей. Многие известные композиторы продолжали нотировать партию контрабаса в партитурах симфонических оркестров как партию контрабасовой виолы или *церковного баса*. Как утверждает в книге Е. Витачека *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, церковный бас* представляет собой инструмент типа виолончели очень большого размера, с низким, густым тембром [10, с. 12].

Однако уже к началу XVIII века контрабас начинает полноценно применяться в симфонических произведениях как обязательный оркестровый инструмент: «Впервые контрабас был применён в оркестре в 1701 г. (по другим данным, в 1699) композитором Дж. Альдровандини при постановке его оперы *Цезарь Александрийский*» [6, с. 918].

Октобас. Становление контрабаса как самостоятельного инструмента стимулировало появление новых, более смелых конструктивных решений. Изобретатели струнных басовых инструментов экспериментировали с новыми формами и размерами, пытаясь добиться более низкого и яркого контрабасового звучания. В результате подобных опытов удалось сконструировать несколько гигантских басовых инструментов, имеющих совершенно разные размеры и формы. Усовершенствованные басовые прототипы были объединены общим наименованием — *октобас*.

В 1849 году поразительный эксперимент по усилению яркости звучания контрабаса удаётся французскому изобретателю Жану Батисту Вийому (Jean-Baptiste Vuillaume). Он сотворил *октобас*, высота которого составляла почти четыре метра. Извлечение звука на этом инструменте требовало от исполнителя колоссальных физических усилий. Чтобы подобраться ко всем частям *октобаса*, изобретатель создал для исполнителя специально разработанную платформу. Звукообразование осуществлялось при помощи рук и ног индивидуальными техническими приспособлениями, которые регулировались натяжными канатами [11].

Ещё более впечатляющим прототипом *октобаса* был инструмент, изготовленный американским мастером Джоном Гейером (John Geyer). По своим конструктивным особенностям этот «великан» имел около четырёх с половиной метров в высоту и около двух в длину. Однако все практические опыты по созданию крупногабаритных контрабасов так и не получили должного распространения и ушли в историю как раритеты прошлого.

На рубеже XIX–XX веков контрабас становится основным участником регтайм-оркестров, танцевальных, а в последствии и джазовых биг-бендов. Ранее неизвестный, более сложный тип музицирования — джазовая импровизация, породила появление новых исполнительских техник и приемов игры. Появилась целая плеяда выдающихся

исполнителей-контрабасистов, сумевших объединить исполнительскую технику академической музыки с джазовой импровизацией. Пытаясь соответствовать современной музыкальной культуре, контрабасисты придумывали оригинальные краски и специфические музыкально-выразительные особенности звукоизвлечения, обновляли штриховую палитру. Новый тип ритмической канвы, а именно *шагающий бас* (*walking bass*), требовал от контрабасистов более экспрессивной манеры исполнения.

Выводы:

- Появление первых конструкций струнных щипковых басовых инструментов типа контрабаса неразрывно связано с развитием ранних форм полифонии (начало XVI века). Это было обусловлено необходимостью в инструментах более низкого диапазона, как в сольной, так и в ансамблевой музыке.
- Непосредственным предшественником контрабаса являлась контрабасовая виола или виола да гамба.
- Контрабас как музыкальный инструмент сформировался во второй половине XVII века. Создателем первого контрабаса стал итальянский мастер и изобретатель Микеле Тодини.
- Потребность в более низком и ярком звучании контрабаса стимулировало появление *октобасов*. В связи с внушительными размерами, неудобством исполнения и трудностями в транспортировке *октобасы* не нашли широкого распространения и на сегодняшний день не используются.

Библиографические ссылки

1. TURETZKY, B. *The Contemporary Contrabass*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974. ISBN 0-520-02291-2.
2. ТУГАНОВ, В. Звуковые возможности контрабаса: история и современность. В: *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск: ЧГУ, 2011, №3, с. 156–161. ISSN 1994-2796.
3. Виола. В: *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, с. 794.
4. ДОБРОХОТОВ, Р. *Контрабас. История и методика*. Москва: Музыка, 1974.
5. Double bass. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd. 1980, V.5, p. 585–589. ISBN 0-333-23111-2.
6. Контрабас. В: *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974, Т.2, с. 917–918.
7. НОВОЖИЛОВ, К. Бас-гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблемы классификации. В: *Южно-Российский музыкальный альманах-2005*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006, с. 232–240. ISBN 5-7509-1219-1.
8. Violone. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd., 1980, V.19, p. 862–863. ISBN 0-333-23111-2.
9. РАКОВ, Л. *История контрабасового искусства*. Москва: ИД Композитор, 2004. ISBN 5-85285-503-0.
10. ВИТАЧЕК, Е. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-е изд. под ред. В. Доброхотова Москва: Музыка, 1964.
11. *Октобас* [online]. [citat 15.06.2021]. Disponibil: <http://kontrabass.ru/oktobas/>

**VALORIFICAREA ȘI CONSERVAREA PRIN DIGITIZARE A
COLECȚIILOR DE MUZICĂ ACADEMICĂ ȘI TRADIȚIONALĂ
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Culegere de articole științifice

Conferința a avut loc în cadrul proiectului științific cu cifrul: 21.70105.30ȘD
*Valorificarea și conservarea prin digitizare
a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*

Tipografia VALINEX,
Chișinău, str. Florilor, 30/1A, of.26b
tel. (022) 43-03-91
e-mail: info@valinex.md
http:\\www.valinex.md
Bun de tipar 25.04.2023
Coli editoriale 14,97. Coli de tipar conv. 18,6.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.
Hârtie ofset. Tirajul 100.

Adresa: str. Alexei Mateevici, Nr.111, Chișinău, MD 2009
E-mail: ProiectAMTAP@mail.ru
Web: <http://patrimoniumuzicalmd.com/>