

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

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

15 mai 2020

TEZELE COMUNICĂRILOR

Volumul I
Artă muzicală

Chișinău, 2020

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

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

15 mai 2020

TEZELE COMUNICĂRILOR

Volumul I
Artă muzicală

Chișinău, 2020

CZU 78:378(082)=135.1=111=161.1

I-59

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Angela ROJNOVEANU, dr. în studiul artelor, conf. univ., AMTAP

Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Natalia GUTU, metodist principal, secția Știință, AMTAP

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

Tezele comunicărilor sunt recomandate spre publicare de
Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

„Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, conferință științifică internațională (2020 ; Chișinău). Conferința științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 15 mai 2020 : Tezele comunicărilor : [în vol.] / colegiul de redacție : Tatiana Comendant [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2020 – . – ISBN 978-9975-3311-5-9.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Vol. 1 : Artă muzicală. – 2020. – 105 p. – Antetit.: Min. Educației, Culturii și Cercet. al Rep. Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. în subsol. – ISBN 978-9975-3311-6-6.

78:378(082)=135.1=111=161.1

I-59

ISBN 978-9975-3311-6-6

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: revista.amtap.md

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

VICTORIA MELNIC

ANALIZA MUZICALĂ: METODĂ, CONCEPT, PRACTICĂ

MUSICAL ANALYSIS: METHOD, CONCEPT, PRACTICE _____ 12

VERONICA LAURA DEMENESCU

ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL ROMÂNESC. RETROSPECTIVA 1990-2020

ROMANIAN MUSICAL EDUCATION. RETROSPECTIVE 1990-2020 _____ 13

NATALIA SVIRIDENKO

AUSTRIAN PRE-CLASSICAL PIANO SONATA FROM ROZUMOVSKY'S NOTES COLLECTION

SONATA AUSTRIACĂ PRE-CLASICĂ LA PIAN DIN COLECȚIA DE NOTE ROZUMOVSKY _____ 14

TETIANA KABLOVA

FORMATION OF POP-VOCAL ART: TYPICAL FEATURES

FORMAREA ARTEI POP-VOCALE: TRĂSĂTURI PARTICULARE _____ 16

OKSANA RYNDENKO

NEW PAGES IN MESSIAEN'S CULTURAL HERITAGE: FAUVETTES DE L'HÉRAULT – CONCERT DES GARRIGUES RECONSTRUCTED BY R. MURARO

PAGINI NOI ÎN MOȘTENIREA CULTURALĂ A LUI MESSIAEN: FAUVETTES DE L'HÉRAULT – CONCERT DES GARRIGUES ÎN RECONSTRUCȚIA LUI R. MURARO _____ 18

VICTORIA TCACENCO

POT: MUSIC INDUSTRY PROJECT IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

POT: PROIECT DE INDUSTRIE MUZICALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA _____ 19

VASILE CHISELIȚĂ

ORCHESTRA „FOLCLOR” ȘI PROCESUL DE RE-CANONIZARE A MUZICII TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE "FOLCLOR" ORCHESTRA AND THE PROCESS OF RE-CANONIZATION OF TRADITIONAL MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA _____ 20

КОНСТАНТИН БАЦАК

ГАСТРОЛИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ В КИШИНЕВЕ В СООБЩЕНИЯХ МИЛАНСКОЙ ПРЕССЫ 1900-1912 гг.

TURNEELE OPEREI ITALIENE LA CHIȘINĂU ÎN ANII 1900-1912 REFLECTATE ÎN REPORTAJELE PRESEI DIN MILANO

ITALIAN OPERA TOURS TO CHISINAU IN 1900-1912 REFLECTED IN PRESS REPORTS FROM MILAN _____ 22

INNA HATIPOVA

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN PIANO SONATAS OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN SONATELE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSCRUCEA SECOLELOR XX–XXI _____ 23

ANGELA ROJNOVEANU

SUITA ÎN STIL ROMÂNESC DE D. BUGHICI: PARTICULARITĂȚILE FORMEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

SUITE ÎN STIL ROMÂNESC BY D. BUGHICI: PARTICULARITIES OF FORM AND MUSICAL LANGUAGE _____ 25

ТАТЬЯНА КНЬШОВА

«БОРИС ГОДУНОВ» М. МУСОРГСКОГО В СЦЕНИЧЕСКИХ ВЕРСИЯХ А. ТАРКОВСКОГО И А. СОКУРОВА

„BORIS GODUNOV” DE M. MUSSORGSKI ÎN VERSIUNILE SCENICE ALE LUI A. TARKOVSKII ȘI A. SOKUROV

”BORIS GODUNOV” BY M. MUSSORGSKY IN THE STAGE VERSIONS OF A. TARKOVSKY AND A. SOKUROV _____ 26

GABRIEL-CIPRIAN CHIȚU

SUPPORTUL ARMONIC ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNESCĂ DIN MOLDOVA

ACCOMPANIMENT IN THE ROMANIAN FOLK MUSIC FROM MOLDOVA _____ 28

ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ, СВЕТЛАНА МОЗГОТ

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАПАДНОЙ НАУКЕ

PROBLEMELE DE FORMARE A COLECTIVULUI MUZICAL ÎN ȘTIINȚA MODERNĂ NAȚIONALĂ ȘI OCCIDENTALĂ

PROBLEMS OF FORMATION OF MUSICAL TEAM IN MODERN DOMESTIC AND WESTERN SCIENCE _____ 29

ELENA GUPALOVA

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ О.П. НЕГРУЦЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

CREAȚIILE PUBLICATE PENTRU PIAN DE O. NEGRUȚA ÎN PROCESUL PEDAGOGIC DIN REPUBLICA MOLDOVA

PUBLISHED CREATIONS FOR PIANO BY O. NEGRUȚA IN THE PEDAGOGICAL PROCESS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA _____ 31

ELENA SAMBRIȘ

ОСВОЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СЛОЖНОЛАДОВОЙ МЕЛОДИКИ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

ÎNSUȘIREA MELODICII MODERNE TONAL COMPLEXE IN CURSUL DE SOLFEGGIU

MASTERING MODERN COMPLEX TONAL MELODICS IN THE SOLFEGGIO COURSE _____ 32

ЛЮБОВЬ КУПЕЦ

ТРАНСФОРМАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА РУССКИХ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СЕРИИ *ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ* (К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА)

TRANSFORMAREA CANONULUI BIOGRAFIC AL COMPOZITORILOR RUȘI ȘI SOVETICI DIN SERIA *VIAȚA OAMENILOR ILUȘTRI* (PROBLEMA RECICLĂRII CULTURALE)

TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL CANON OF RUSSIAN AND SOVIET COMPOSERS FROM THE *LIFE OF REMARKABLE PEOPLE* SERIES (THE PROBLEM OF CULTURAL RECYCLING)_____ 34

АНТОНИНА КУЛИЕВА

ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН – ОДНИ ИЗ ИСТОКОВ ОДЕССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

HENRIETTA NISSEN-SALOMAN – IZVOR DE INSPIRAȚIE PENTRU ȘCOALA VOCALĂ DIN ODESA

HENRIETTA NISSEN-SALOMAN – SOURCE OF INSPIRATION FOR THE ODESSA VOCAL SCHOOL_____ 35

ТАМАРА МЕЛНИС

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ШКОЛА ФЛОРИКИ МУЗИЧЕСКУ

DIN ISTORIA EDUCAȚIEI PIANISTICE NAȚIONALE. ȘCOALA PROFESOAREI FLORICA MUSICESCU

FROM THE HISTORY OF NATIONAL PIANO EDUCATION. FLORICA MUSICESCU'S SCHOOL_____ 37

АНЖЕЛИКА ТАТАРНИКОВА

«GLORIA» ФРАНСИСА ПУЛЕНКА И ТРАДИЦИИ ХРИСТИАНСКОГО СЛАВОСЛОВИЯ

„GLORIA” DE FRANCIS POULENC ȘI TRADIȚIILE PREAMĂRIRII CREȘTINE

”GLORY” BY FRANCIS POULENC AND THE TRADITIONS OF CHRISTIAN GLORIFICATION_____ 38

МАРГАРИТА БЕЛЫХ

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ В. ЧОЛАКА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И СТРУКТУРУ

CVARTETUL DE COARDE AL LUI V. CIOLAC: DRAMATURGIA ȘI INFLUENȚA ACESTUIA ASUPRA PROCESULUI DE DEZVOLTARE TEMATICĂ ȘI STRUCTURALĂ

STRING QUARTET BY V. CHOLAK: COLOURFUL DRAMATURGY AND ITS IMPACT ON THE PROCESS OF THE THEMATIC AND SRUCTURAL DEVELOPMENT_____ 40

ТАТЬЯНА КАПЛУН

ОБРАЗ ПОЛЯНИЦЫ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

IMAGINEA PERSONAJULUI MITOLOGIC POLYANITSA ÎN TRADIȚIA POPULARĂ EPICĂ A SLAVILOR DE EST

THE IMAGE OF THE MYTHOLOGICAL CHARACTER POLYANITSA IN THE EAST SLAVIC FOLK EPIC TRADITION_____ 41

- ADELA BLÎNDU**
ELABORAREA PROFESIOGRAMEI PENTRU SOLIȘTI VOCALI
ELABORATION OF THE PROFESSIOGRAM FOR VOCAL SOLOISTS _____ 42
- RALUCA ROMANA ELENA EHUPOV**
EXPRESIONISMUL – COMPONENTĂ A MODERNISMULUI ESTETIC
EXPRESSIONISM – PART OF AESTHETIC MODERNISM _____ 43
- TATIANA BUSUIOC, SVETLANA BADRAJAN**
PARTICULARITĂȚILE INTERPRETĂRII PARTIDEI SANTUZZEI DIN
OPERA *CAVALLERIA RUSTICANA* DE PIETRO MASCAGNI ÎN CONTEXUL
TEATRULUI LIRIC CONTEMPORAN
PARTICULARITIES OF INTERPRETATION OF THE PART OF SANTUZZA FROM
THE OPERA *CAVALLERIA RUSTICANA* BY PIETRO MASCAGNI IN THE
CONTEXT OF THE CONTEMPORARY LYRIC THEATER _____ 45
- VICTORIA NIKITCENKO**
РОМАНС О. НЕГРУЦЫ НА СТИХИ Н. КОЗЛОВОЙ «ВЕЧНА»:
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ
ROMANȚA LUI O. NEGRUȚA „PRIMĂVARĂ” PE VERSURI DE N. COZLOVA:
PARTICULARITĂȚI ALE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI SPECIFICUL
INTERPRETĂRII VOCAL-INSTRUMENTALE
O. NEGRUȚA'S ROMANCE "SPRING" ON VERSES BY N. COZLOVA:
PARTICULARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND THE SPECIFIC
FEATURES OF THE VOCAL-INSTRUMENTAL PERFORMANCE _____ 46
- DIANA BUNEA**
MIGRAȚIA MUZICALĂ EUROPEANĂ A LĂUTARILOR BASARABENI LA
SFÂRȘITUL SECOLULUI XX ȘI „MUZICA LĂUTĂREASCĂ NOUĂ” ÎN
CONTEMPORANEITATE
EUROPEAN MUSICAL MIGRATION OF BESSARABIAN FIDDLERS AT THE END
OF THE TWENTIETH CENTURY AND "NEW FIDDLERS'MUSIC" IN
CONTEMPORANEITY _____ 47
- NATALIA CHICIUC**
MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA
TIPĂRITĂ ȘI NETIPĂRITĂ
GHEORGHE NEAGA'S PRINTED AND UNPRINTED INSTRUMENTAL CHAMBER
MUSIC _____ 49
- ION ALEXANDRU ARDEREANU**
SENTIMENTUL RELIGIOS ȘI IDEALUL PATRIOTIC ÎN PRICEASNA
„MÂNTUIRE” A COMPOZITORULUI ION VIDU
RELIGIOUS SENTIMENT AND PATRIOTIC IDEAL IN THE PRAYER
"SALVATION" OF THE COMPOSER ION VIDU _____ 50
- CRISTINA ȘUTEU**
IN HONOREM CORNEL ȚĂRANU
IN HONOREM CORNEL ȚĂRANU _____ 51

ЕЛЕНА ЛИТВИНЕНКО

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРОВОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ И ПАРАЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

ASPECTE INTERPRETATIVE ALE MUZICII CORALE LITURGICE ŞI PARALITURGICE DE GHEORGHE SVIRIDOV

PERFORMANCE ASPECTS OF THE CHORAL LITURGICAL AND PARALITURGICAL MUSIC OF GEORGY SVIRIDOV_____53

ADRIAN CĂLIN BOBA

TRADIȚIE ŞI INOVAȚIE ÎN MUZICA SACRĂ POLIFONICĂ SÂRBEASCĂ, SEC. XIX-XX

TRADITION AND INNOVATION IN SERBIAN POLYPHONIC SACRED MUSIC, THE 19TH – 20TH CENTURIES_____54

IULIA ROMAN

STIL ŞI ORIGINALITATE ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC. MINIATURILE PENTRU PIAN *HEDONISME*

STYLE AND ORIGINALITY IN THE CREATION OF VASILE IJAC. MINIATURES FOR PIANO *HEDONISMS*_____56

IOANA-LAURA TURTĂ-TIMOFTE

SERIA „LULLABIES”, OP. 33 DE JOSEF SUK ÎNTRE TRADIȚIA BERCEUSEI ROMANTICE ŞI INEFABILUL IMPRESIONIST

”LULLABIES” SERIES OP. 33, BY JOSEF SUK AMIDST THE ROMANTIC BERCEUSE TRADITION AND THE ETHEREAL IMPRESSIONIST_____57

VEACESLAV DAŞEVSCI

ВКЛАД ТЕЛОНИУСА МОНКА В РАЗВИТИЕ ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

CONTRIBUȚIA LUI THELONIOUS MONK ÎN DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE DE JAZZ

THELONIOUS MONK CONTRIBUTION IN THE DEVELOPMENT OF JAZZ PIANO ART_____58

PAVEL GAMURARI

ASPECTE TEORETICE ALE GENULUI VOCAL-SIMFONIC

THEORETICAL ASPECTS OF THE VOCAL-SYMPHONIC GENRE_____59

CRISTINA PINTILIE-ROMANENCO

CREAȚIA POPULARĂ *CIULEANDRA* ÎN VERSIUNEA INTERPRETATIVĂ JAZZISTICĂ A COMPOZITORULUI A. ŞTEFĂNEȚ

THE FOLKLORIC CREATION *CIULEANDRA* IN THE JAZZ INTERPRETATIVE VERSION OF COMPOSER A. ŞTEFĂNEȚ_____61

MIHAIL AGAFIȚA

REPERE CONCEPTUALE ALE CĂRȚII LUI D. BOGDANOVIC ”COUNTERPOINT FOR GUITAR WITH IMPROVIZATION IN A RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS”

CONCEPTUAL REFERENCES OF D. BOGDANOVIC'S BOOK ”COUNTERPOINT FOR GUITAR WITH IMPROVIZATION IN A RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS”_____62

DENIS CEAUSOV

SYMPHONIC DANCES FROM L. BERNSTEIN'S WEST SIDE STORY IN TERMS OF CONDUCTING INTERPRETATION

DANSURI SIMFONICE DIN WEST SIDE STORY A LUI L. BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPRETĂRII DIRIJORALE_____63

IGOR SOCICAN

ÎMBINAREA PROCEDEELOR MELODICE, PERCUSIVE ȘI DE ACOMPANIAMENT LA CONTRABAS DE JAZZ

COMBINATION OF METHODOICAL, PERCUSSIVE AND ACCOMPANIMENT PROCEDURES FOR JAZZ DOUBLE BASS_____65

ЛЮДМИЛА ГАВРИЛЕНКО

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЮЖНОУКРАИНСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОЛЕГА ТАГАНОВА)

SEMNIFICAȚIA FLAUTULUI ÎN ȘCOALA COMONISTICĂ MODERNĂ DIN SUDUL UCRAINEI (PE BAZA EXEMPLULUI CREAȚIEI LUI OLEG TAGANOV)

THE SIGNIFICANCE OF THE FLUTE IN THE MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSITION SCHOOL (ON THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S CREATIVE WORK)_____66

ДМИТРИЙ КАБАКОВ

ПОЛИКУЛЬТУРАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ

POLICULTURALISMUL ÎN CREAȚIA SNEJANEI PÎSLARI

POLYCULTURALISM IN THE CREATION OF SNEJANA PÎSLARI_____68

ALEXANDR VITIUC

ВЛИЯНИЕ ПЕРВЫХ ПРОТОТИПОВ ЦЕЛЬНОКОРПУСНЫХ ЭЛЕКТРОГИТАР НА СОВРЕМЕННОЕ ГИТАРОСТРОИТЕЛЬСТВО

INFLUENȚA PRIMELOR MOSTRE DE GHITARE ELECTRICE CU SUPRAFAȚĂ INTEGRĂ ASUPRA TIPULUI CONTEMPORAN DE MODELARE A GHITAREI

THE INFLUENCE OF THE FIRST WHOLE-BODY ELECTRIC GUITAR ON THE CONTEMPORARY TYPE OF GUITAR MODELING_____69

DUMITRU HANGANU

LUCRĂRILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ABORDARE INTERPRETATIVĂ

WORKS FOR TRUMPET AND PIANO IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: INTERPRETATIVE APPROACH_____71

СТАНИСЛАВ ГУМИНЮК

S. RAHMANINOV. VARIATIONS ON A THEME BY CHOPIN. ASPECTS OF GENUINISTIC AND STYLISTIC INTERACTION IN THE AUTHOR'S TEXT

S. RAHMANINOV. VARIAȚIUNI PE O TEMĂ DE CHOPIN: ASPECTE ALE INTERACȚIUNII GENUINISTICE ȘI STILISTICE ÎN TEXTUL DE AUTOR_____72

TATIANA COȘCIUG

CONCERTUL VOCAL ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚĂ

VOCAL CONCERTO IN THE CREATION OF COMPOSER OLEG NEGRUȚĂ_____73

VASILE DRAGOI

**REPERTORIUL DE CÂNTEC PROPRIU-ZIS CONTEMPORAN DIN SATELE
TRANSNISTRENE (ÎN BAZA PROPRIILOR INVESTIGAȚII PE TEREN)**
THE ACTUAL CONTEMPORARY SONG REPERTORY FROM THE
TRANSNISTRIAN VILLAGES (BASED ON THE AUTHOR'S OWN FIELD
INVESTIGATIONS)_____75

PETRU HĂRUȚĂ, TATIANA BEREZOVICOVA

ROLUL TROMPETEI ÎN BIG BAND
THE ROLE OF THE TRUMPET IN THE BIG BAND _____76

ANGELICA MUNTEANU

**ВОКАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ
МУЗЫКЕ: ЛИЧНОСТИ, РЕПЕРТУАР**
DUETE VOCALE ÎN MUZICĂ UNIVERSALĂ DE ESTRADĂ ȘI JAZZ:
PERSONALITĂȚI, REPERTORIU
VOCAL DUETS IN UNIVERSAL VARIETY AND JAZZ MUSIC: PERSONALITIES,
REPERTORY_____77

OLEG CAZACU

**CU PRIVIRE LA PROBLEMATICA STUDIERII REPERTORIULUI PENTRU
FANFARĂ**
ON THE PROBLEM OF STUDYING THE REPERTORY FOR BRASS BAND_____78

AUGUSTINA FLOREA

**„EU AM RĂMAS UN ROMÂN LA PARIS...” (MARCEL MIHALOVICI:
DESCHIDERE SPRE UNIVERSALITATE)**
”I HAVE RAMAINED A ROMANIAN MAN IN PARIS...” (MARCEL MIHALOVICI:
OPENING TOWARDS UNIVERSALITATY)_____79

ANGELA CORJAN-COLESNIC

**MINIATURA VOCALĂ DANS DE S. PÎSLARI PE VERSURILE LUI NICOLAE
LABIȘ: LIMBAJUL MUZICAL ȘI ARHITECTONICA**
VOCAL MINIATURE *DANCE* BY S. PÎSLARI ON THE VERSES OF NICOLAE
LABIȘ: MUSICAL LANGUAGE AND ARCHITECTONICS_____81

ANDREI DRUȚĂ

**EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA NAI ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A
DOUA JUMĂTATE A SEC. XX**
THE EVOLUTION OF THE ART OF INTERPRETATION ON THE PANPIPE IN THE
REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY__82

MARIA SERBINOV

**VIZIUNI ANALITICO-INTERPRETATIVE ASUPRA SONATEI PENTRU
FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC**
ANALYTICAL-INTERPRETATIVE VISIONS ON THE SONATA FOR FLUTE AND
PIANO BY VLADIMIR CIOLAC_____84

NATALIA COSTICOVA

**ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ
ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI
ВЕКОВ**

TRATAREA ELEMENTELOR FOLCLORICE ÎN TRIO PENTRU PIAN ALE
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSPÂNTIA SECOLELOR
XX-XXI

TREATMENT OF FOLK ELEMENTS IN THE TRIO FOR PIANO OF THE
COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE
20TH-21ST CENTURIES_____85

SERGHEI RACENCO

**ASHWATTHA ДЭВИДА БАЛАКРИШНАНА: ОСОБЕННОСТИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ**

**ASHWATTHA DE DAVID BALAKRISHNAN: PARTICULARITĂȚI ALE
LIMBAJULUI MUZICAL ȘI TRATĂRII INTERPRETATIVE**

**ASHWATTHA BY DAVID BALAKRISHNAN: PARTICULARITIES OF THE
MUSICAL LANGUAGE AND INTERPRETATIVE TREATMENT_____87**

PETRU ȘTIUCA

**ASPECTE ALE TRANSCRIȚIEI PENTRU ACORDEON A CREAȚIILOR
MUZICALE PIANISTICE**

**ASPECTS OF THE ACCORDION TRANSCRIPTION OF PIANO MUSICAL
CREATIONS_____88**

SERGIU MĂRZAC

**CONTRIBUȚIA LUI FRIEDRICH LIPS ÎN AFIRMAREA ACORDEONULUI PE
SCENA ACADEMICĂ ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX**

**FRIEDRICH LIPS'S CONTRIBUTION TO THE AFFIRMATION OF THE
ACCORDION ON THE ACADEMIC STAGE IN THE SECOND HALF OF THE
TWENTIETH CENTURY_____89**

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА

**ЖАНРОВЫЕ И ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ CANZONA MATINATA
(УТРЕННЯЯ ПЕСНЯ) ОП. 39 №4 Н. МЕДТНЕРА**

**PARTICULARITĂȚILE GENUISTCE ȘI TEMATICE ÎN CANZONA MATINATA
(MORNING SONG) OP.39 NR.4 DE N. MEDTNER**

**GENRE AND THEMATIC CHARACTERISTIC FEATURES IN CANZONA
MATINATA (MORNING SONG) OP.39 NO.4 BY N. MEDTNER_____91**

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC

**PARTICULARITĂȚILE INTERPRETATIVE ALE ROMANȚEI PE LÂNGĂ
PLOII FĂRĂ SOȚ...: ABORDARE COMPARATĂ**

**THE INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE ROMANCE PE LÂNGĂ
PLOII FĂRĂ SOȚ...: COMPARATIVE APPROACH_____92**

RADU TĂLĂMBUȚĂ

**ASPECTE DE INTERPRETARE A SURSELOR LIRICE DE INSPIRAȚIE
FOLCLORICĂ ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ SEMNATE DE
COMPOZITORII MOLDOVENI**

**ASPECTS OF INTERPRETATION OF LYRICAL SOURCES OF FOLKLORE
INSPIRATION IN THE CREATIONS FOR VIOLIN SIGNED BY MOLDOVAN
COMPOSERS_____93**

ALEXANDRU URECHE

**ROLUL MONOGRAMEI DEsCH ÎN CVARTETUL DE COARDE NR. 1 DE
BORIS DUBOSARSCHI**

THE USAGE OF THE DEsCH MONOGRAM IN THE STRING QUARTET NO.1 BY
BORIS DUBOSARSCHI _____ 94

HRISTINA BARBANOI

**CORUL DE PREOTESE AL EPISCOPIEI DE UNGHENI ȘI NISPORENI – UN
COLECTIV INEDIT ÎN PEISAJUL ARTEI CORALE AUTOHTONE**

THE PRIESTESSES CHOIR OF THE UNGHENI AND NISPORENI EPISCOPACY –
A UNIQUE GROUP IN THE FIELD OF THE LOCAL CHORAL ART _____ 94

VADIM BUINOVSCII

**MINIATURILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE E. ELGAR: ASPECTE
INTERPRETATIVE**

MINIATURES FOR VIOLIN AND PIANO BY E. ELGAR: INTERPRETIVE
ASPECTS _____ 96

SERGHEI PILIPEȚCHI

**ГЕРОИНИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРИИ
ЧЕБОТАРИ**

EROINELE OPERELOR FRANCEZE ÎN INTERPRETAREA MARIEI SEBOTARI
THE HEROINES OF FRENCH OPERAS IN THE INTERPRETATION OF MARIA
SEBOTARI _____ 97

DARIA BUINOVSCII

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ СТРУННОГО СЕКСТЕТА
ВОСПОМИНАНИЕ О ФЛОРЕНЦИИ ОП.70 П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

ASPECTE COMPONISTICE ALE SEXTETULUI DE COARDE *SOUVENIR DE
FLORENCE* OP.70 DE P.I. CEAIKOVSKI

COMPOSITIONAL ASPECTS OF THE STRING SEXTET *SOUVENIR DE
FLORENCE* OP.70 BY P.I. TCHAIKOVSKY _____ 99

SERGHEI MUȘAT

**SPONTANEITATE ȘI CONFORMISM ÎN *IMPROVIZAȚIE PENTRU CLARINET
ȘI PIAN* DE OLEG NEGRUȚA**

SPONTANEITY AND CONFORMISM IN OLEG NEGRUȚA'S *IMPROVISATION
FOR CLARINET AND PIANO* _____ 100

NATALIA RACENCO

**КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ОЛЕГА НЕГРУЦЫ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ВОПРОСЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

CONCERTUL NR. 1 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA:
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONALE, ASPECTE DE INTERPRETARE

CONCERTO NO.1 FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUTSA:
COMPOSITIONAL PECULIARITIES, ASPECTS OF EXECUTIVE
INTERPRETATION _____ 101

MIHAIL STREZEV

ОРГАННАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

MUZICA PENTRU ORGĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

ANALIZA MUZICALĂ: METODĂ, CONCEPT, PRACTICĂ

MUSICAL ANALYSIS: METHOD, CONCEPT, PRACTICE

VICTORIA MELNIC¹,

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

Astăzi mai mulți cercetători încearcă să conștientizeze statutul analizei muzicale, să releve locul și rolul ei în contextul studierii și înțelegerii muzicii.

Pornind de la etimologia cuvântului analiză care provine de la grecescul *ἀνάλυσις* (care înseamnă descompunere, disociere) preluat ulterior în toate limbile europene prin latinescul *analysis*, precum și de la definiția lui în DEX pe care o vom extrapola asupra muzicologiei, vom înțelege prin analiză metoda de studiere a muzicii prin descompunerea întregului în părți componente și cercetarea lor separată. Studiind însă definiția termenului în mai multe dicționare și enciclopedii muzicale observăm o ”emancipare” a acestuia și echivalarea lui cu cercetare științifică a muzicii în general. A se vedea în acest sens spre exemplu definiția din Enciclopedia muzicală.

Vorbind despre analiză firesc apare întrebarea ce analizăm? Poate fi oare analizată muzica ca atare, adică muzica în totalitatea și diversitatea ei ori analizăm ceva anume din ceea ce încapă în sensul cuvântului muzică? De cele mai dese ori analiza muzicală era orientată spre studierea operei muzicale ca artefact, ca ceva stabil, autonom, finit, fixat sub forma partitură. Astfel opera muzicală era analizată cu scopul descoperirii coerenței interne a componentelor sale. Această abordare a fost una predominantă în secolul XX și continuă să fie foarte puternică și în prezent.

În ultimul timp analiza tot mai frecvent se deschide către aspectele mobile, schimbătoare ale operei muzicale acestea fiind legate de interpretare, recepție și existența ei într-un anumit mediu contextual.

Totodată, în contextul diversificării extraordinare a practicii componistice pe tot parcursul sec.XX și acum la începutul sec.XXI, muzicologia se vede nevoită de a-și diversifica

¹ victoria.melnic@amtap.md

modalitățile de abordare a fenomenelor muzicale care nu se mai încadrează în limitele deduse și stabilite cândva cu ajutorul analizei. Odată cu aceasta se modifică și însăși viziunea asupra analizei muzicale, aceasta încetând să fie văzută ca o metodă precisă de cercetare a muzicii care a și-a demonstrat eficiența în studierea unor fenomene deși irepetabile, dar totuși mai mult sau mai puțin similare în construcția lor. Astăzi noțiunea de analiză tinde să se transforme într-un concept care poate presupune orice abordare și fără a exclude niciunul dintre mijloacele de expresie, niciunul dintre parametri de organizare a evenimentelor sonore, niciunul dintre factorii ce coordonează o operă muzicală își propune să explice structurile anume acestei muzici.

Însă muzica nu e doar structură, ea mai întâi de toate pretinde să fie sens. Și analiza muzicală întotdeauna (în diferite perioade în diferită măsură) a încercat să depășească limitele structurii și să se extindă și asupra descifrării, interpretării și înțelegerii sensului. Deoarece conținutul muzical nu poate fi exprimat altfel decât prin mijloace muzicale, analiza acestuia adesea implică evaluarea abstractului, descriind caracteristici care nu sunt evidente într-o partitură, dar care se dezvoltă din considerarea anumitor idei teoretice care au fost dezvoltate în anumite contexte culturale și istorice.

Cuvinte-cheie: analiza muzicală, conținut muzical, muzicologie, opera muzicală

ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL ROMÂNESC. RETROSPECTIVA 1990-2020

ROMANIAN MUSICAL EDUCATION. RETROSPECTIVE 1990-2020

VERONICA LAURA DEMENESCU²,
doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

Anul 2020 marchează 30 de ani de la reformarea învățământului românesc și implicit a învățământului muzical.

Odată cu reconfigurarea regimului politic și cu eliminarea oricăror forme de cenzură, viața culturală capătă noi dimensiuni, marcate de inaugurarea unor noi instituții de spectacole sau de redeschiderea unor foste instituții de gen, care au condus astfel la creșterea necesarului de personal specializat, format în școli populare de artă, centre de cultură, licee de muzică sau facultăți de muzică.

² veronica_demenescu@yahoo.com

Analizând punctele tari și punctele slabe pentru învățământul muzical de după 1990, constatăm pe de-o parte că perioada 1990-2020 este poate cea mai benefică pentru sectorul cultural, dacă privim retrospectiv în istoria culturii și educației muzicale din România, iar pe de altă parte înțelegem că în context european, învățământul muzical românesc nu a reușit să se alinieze la tendințele actuale, neglijând un număr semnificativ de calificări în profesiile muzicale care nu se regăsesc în programele de studii ale universităților.

Dacă în anul 1990 existau 3 universități cu programe de studiu în domeniul muzical, astăzi, nomenclatorul domeniilor, specializărilor și programelor de studii universitare pentru anul 2019-2020 indică un număr de 19 universități din totalul de 88, care au în structură specializări muzicale la 17 din 54 universități de stat (aprox. 31%) și 2 din 34 universități private (aprox. 6%), perioada 1990-2020 marcând o creștere de peste 500% a acestor programe.

Modificările legislative din domeniul educației, atât la nivel național cât și la nivel european, au condus pe parcursul celor 30 de ani la schimbări semnificative ale planurilor de învățământ, ale programelor de studii și implicit ale calificărilor, structura actuală din universitățile românești fiind cea practică în Uniunea Europeană, respectiv *Sistemul Bologna* structurat în studii universitare de licență, studii universitare de masterat și studii doctorale, prin intermediul sistemului comun de credite transferabile, care asigură mobilitatea la scară largă a studenților, pe parcursul perioadei de școlarizare.

Studiul nostru va evidenția structura actuală a celor 19 universități sub aspectul programelor de studii și a specializărilor, raportate la piața muncii de profil în domeniul muzical.

Cuvinte-cheie: învățământ muzical, universități, structură, programe de studii, calificări

AUSTRIAN PRE-CLASSICAL PIANO SONATA FROM ROZUMOVSKY'S NOTES COLLECTION

SONATA AUSTRIACĂ PRE-CLASICĂ LA PIAN DIN COLECȚIA DE NOTE ROZUMOVSKY

NATALIA SVIRIDENKO³,

Candidate of Art History, associate professor,
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Due to the fortunate fate, the Cossack clan of the registered Cossack from Chernihiv region Hryhory Rozum, gained fame and gained respect not only in his homeland, but also in Europe. Several generations of representatives of this famous family, constantly working and

³ nat.sviridenko@gmail.com

improving, having achieved glory and greatness, have done much for the development of culture. A large collected library of notes of the 18th – the first half of 19th centuries reveals the treasures of the musical culture of the past to the present generation (Ivchenko L.V. *Reconstruction of the musical collection of Count O.K. Rozumovsky for catalogs of the XVIII century*).

Habsburg Empire in the 18th century was a huge power, which included many annexed, conquered countries, the population of which consisted of different nationalities. Vienna, the capital of Austria, which was considered the cultural center of Europe, drew attention of many artists led by a desire to become famous, while others were overwhelmed by the desire to gain high professionalism due to the fact that the most authoritative and prominent representatives of the musical elite from all over Europe gathered in Vienna (Svyrydenko N.S. *Viennese mechanics as a development level of the piano construction*).

A special role in the cultural life of Austria was played by Czech musicians. In fact, they were formally in their own country taking into account that the Czech Republic was a part of Austria, but their special musicality, the desire for singing in the game, even in the most complex virtuosic works, the Czech melos in elegant presentation and the special charm of the performing style made a special impression. The works that they composed attracted great attention. The Six sonatas of Benda I.A. for harpsichord, as well as for pianoforte, and the Three sonatas of Koheluh Leopold dedicated to Princess of Lichtenstein from the Rozumovsky musical collection are of great interest from the point of view of the formation of the sonata form, as a new genre anticipating the appearance of the classical Viennese sonata form, as well as for studying in the piano class and in concert practice the features of its composition, understanding of the style of high artistic merits (Svyrydenko N.S. *Historical aspects of the comprehension of musical culture XVII – XVIII cent.*).

The change in keyboards in Austrian cultural life is also interesting: the harpsichord is replaced by a new keyboard instrument – pianoforte. The path to his invention was difficult and not always successful, and if a successful invention of the Italian harpsichord master Kristofori B. did not go through the hands and heads of German and Austrian masters, the fate of this instrument would have been less successful (Dolmetsch Arnold. *The Interpretation of the Music of 17th and 18th Centuries*).

Several generations of Austrian masters, Stein and Streicher due to the invented "Viennese" mechanics achieved perfect sound with flexible dynamics in their instruments, which served as an incentive for a whole generation of Viennese classical school composers to be creative (Harding, Rosamond E.M. *The Piano-Forte: Its History Traced to the Freat Exhibition of 1851*).

Over the years Viennese mechanics have been replaced by more modern instruments with improved mechanics corresponding to a virtuoso sophisticated technique, but now, when the Viennese classics sound, the Viennese pianofortes preserved in museums or recreated copies reappear and then there is a celebration of the High Culture of Austrian art supported by the efforts of many concerned folks.

Keywords: clan, sheet music, harpsichord, pianoforte, sonata, style

FORMATION OF POP-VOCAL ART: TYPICAL FEATURES

FORMAREA ARTEI POP-VOCAL: TRĂSĂTURI PARTICULARE

TETIANA KABLOVA⁴,

PhD in Arts, associate professor,
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Among the contextual explication of musical art, special attention deserves vocal and variety performance. This is justified by the fact that for a long time variety music and performance were not included in the permanent field of study of scientists and did not cause the need for a deep dive into its specificity. Today, it is possible to observe a considerable spread of variety performing arts at all levels of the socio-cultural space, as well as art education: in primary art institutions, in extracurricular institutions, in higher education institutions at all levels of accreditation.

The rapid spread of vocal and pop art was primarily due to the rapid development of mass communication. Total availability due to the latest technological advances has led to the constant dominance of such art in human life. Entertainment, propaganda among wide audiences of the ease of perception for the spread of Ukrainian pop music became substitutes for the academic and utilitarian types of culture, which differed depending on the socio-economic situation of its consumers. In addition, the desire to have fun was quite natural, taking into account the two world wars were experienced by mankind, the confrontation of various totalitarian regimes, etc.

Another factor in the spread and flourishing of variety culture was that its creators in time sensed the moment when the public had sufficient funds to pay for a unified cultural product. The means of reproduction and distribution of music became more accessible and at the same time more sophisticated, and the desire of the public for the perception of quality shows became

⁴ t.kablova@kubg.edu.ua

stronger. For the needy, mass culture became that "window into the world of art" that was not provided by official culture at all, on the contrary, it removed the common man from the beautiful. Instead, the mass culture, while vocal and variety manifestation, while based on the propagation of the phenomena of primitive aesthetics, facilitated at the same time the socialization of a person, enabling him to effectively master the necessary social skills and create a socially oriented image around him.

The cultural vector of vocal and variety performance extends in the anthropological direction in the context of the historical-cultural meaning of the existence of a particular society, which in its turn is a carrier as a collective unconscious in the process of perceiving a work of art. That is, one of the tasks in the field of variety and vocal performance is to cover the socio-cultural semantics of the existing generation. In other words, the formation of interaction between the genre nature of this field and the emotional-sensory factors of human culture. In this way, the existing emotional factors of becoming a person in the appropriate art form, which becomes part of the "life world".

At the turn of the XX-XXI centuries the vocal and variety performance received a remarkable development, which is associated primarily with the development of independent Ukrainian art. Vocal and pop music is a powerful mirror of the socio-historical continuum of its functioning. This is due to the fact that one of the conditions is the factor of its duplication, which is possible only if it is saturated with peculiar intonational, verbal, stylistic formulas of time. It is said that the aesthetic parameters of the interaction of mass variety and musical art with the recipient, the consumer of the vocal and variety product are based on cultural and sociological factors, which are aimed at the external design of the number, the style of behavior of the performer.

Nowadays pop culture has become the basis for theatrical variety forms, as simpler means of combining vocal show, among them rock operas, musicals, stylized folk samples forms the pinnacle of the genre system of music and variety. Although it is the closeness to folk samples that can overcome the barrier of perception of any variety vocal form.

Basis for pop-music during the last third of the twentieth century extremely diverse: individual artistic styles are born today in a situation of total synthesis, reflecting the pluralistic worldview of artists, a reproduction of various worldview dialogues and different perspectives on life in music. Of course, all of these searches are aimed primarily at meeting the demands of time, listeners, and fashion. In this regard, the music business is first a profit-generating system, which determines the richness of genres and styles used in it, while folk music – as a phenomenon of historical variety and not fundamentally a business sphere of musical culture. In the contemporary space, vocal and variety music is interpreted from the point of mass and

meeting the criteria of today's popularity with a wide audience, but during its formation, one can determine the tendency to improve professional quality in the field of pop and vocal performance. It forms a defining feature of the contemporary variety space, namely the combination of popular and elitist value approaches through the prism of national traditions.

Keywords: popular art, vocal music, pop-music, performance

**NEW PAGES IN MESSIAEN'S CULTURAL HERITAGE:
FAUVETTES DE L'HÉRAULT – CONCERT DES GARRIGUES
RECONSTRUCTED BY R. MURARO**

**PAGINI NOI ÎN MOȘTENIREA CULTURALĂ A LUI MESSIAEN:
FAUVETTES DE L'HÉRAULT – CONCERT DES GARRIGUES
ÎN RECONSTRUCȚIA LUI R. MURARO**

OKSANA RYNDENKO⁵,

PhD in Arts, associate professor,
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

The report discusses a concert for piano solo *Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues* of O. Messiaen, which fragments and sketches were found in the composer archive. The pianist R. Muraro carried out the reconstruction of the work. He is one of the best interpreters of the Messiaen heritage. The world premiere of the piece was held on June 23, 2017 in Tokyo. Messiaen was practically active until his last days, so many of his last opuses and theoretical works became known after his death: *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology* (1949-1992) in seven volumes, *Concert for four soloists and orchestra* (1992) etc. Remarkable that the fifth volume of *Treatise* is completely devoted to birds, and the main figurative accent of *Concert for four* is singing of birds as a symbol of Nature beauty and immortality. The pantheistic picture of *Fauvettes de l'Hérault* supplements composer thesaurus of musical images.

The creation story of the composition begins in 1958. Then Messiaen made the first notated notes of the singing of birds in the garrigues of the Hérault (low, soft-leaved scrubland ecoregion in southern France). Work resumed in 1962 in connection with creation of the work on centenary birth of Debussy. However, as a sign of respect for the Great Claude was created the *Seven Haiku* those bases on Japanese birds singing.

Along with Yvonne Messiaen-Loriod, Roger Muraro (her student) is one of the leading performers of Messiaen's music. His comments on the composer's texts demonstrate a true

⁵ oksanaryndenko@gmail.com

knowledge of the style and figuratively emotional resonance with Messiaen's art. The collection of archival materials lasted from 1995 to 2015. Muraro's work on the reconstruction of the piece took about 2.5 years. He traveled to the Hérault region for to feel the atmosphere of the nature that inspired Messiaen, to understand the smell, the color of fields and desert wild landscapes. He also listened discs with recordings of bird voices from the Hérault. The piano part was completely written out but the orchestral fragments were impossible to restore. Therefore, the pianist decided to complete a piano solo piece from all the composer's sketches. The title is justified of the concert genre by duration (23 min.) and the principles of concerto: the texture of songbirds on the background of landscape themes reflecting the space and time of this pantheistic scene. Its form (the shape of an arch or a bridge along the Messiaen) represents A-B-A construction. Songbird cadenza's present the competition (namely the concert) in virtuosity and the beauty of singing. Thus, the reconstructed *Fauvettes de l'Hérault* occupies a worthy place in the ornithological opuses of Messiaen along *Catalogue d'oiseaux* and *Fauvette des jardin*.

Keywords: *Olivier Messiaen, Roger Muraro, Fauvettes de l'Hérault - concert des garrigues, interpretation, reconstruction*

POT: MUSIC INDUSTRY PROJECT IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

POT: PROIECT DE INDUSTRIE MUZICALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA

VICTORIA TCACENCO⁶,
PhD in Arts, associate professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

The article is aimed to present one of the important music projects of the last decade as a part of a changing musical infrastructure of the Republic of Moldova. The POT project appeared in 2014. POT is the abbreviation of a slogan *Powering Our Talents*; at the same time in Romanian it is translated as *I (they) can*. The organizers' idea was to empower young artists of different style, making accent on non-conformists, independent music art. Being a contest for young bands from the Republic of Moldova at the beginning of their careers, POT promoted and supported original songs and fresh musical ideas. Having a perfect understanding how difficult for young talents is to be promoted within contemporary music industry of the Republic of Moldova, POT project is focused not only on performance, offering a concert stage for young artists, but also advises of professionals in music industry (producers, promoters, performers,

⁶ amtap2003@yahoo.com

experts in marketing, mass media etc.), possibilities to get practical training in the most important topics. The winners of the contest got the opportunity to record their songs in a professional record label studio. It is important to stress, that organizers of POT Music didn't establish any limit from the style point of view – rock music, rap and hip-hop, electro, blues, indie, as well as varied combination of different styles are welcomed. Despite of some examples of pop music in the POT music lists, every case demonstrates an innovative approach, a step beyond conceptual and stylistic limits of pop music. Another important and market oriented philosophy of organizers is the evaluation criteria. The jury doesn't exist, while the choice is made by public. The interest towards this project has been confirmed when organizers used the instruments of crowdfunding on the platform www.indiegogo.com, collecting money for the first album of emerging groups of alternative music from the Republic of Moldova named *POT Music Compilation*. Despite the requested amount didn't been collected (POT has got 2297\$ from 4000\$), this example demonstrates how music industry from Moldova applies new efficient fundraising instruments. At the same time, POT is a platform, a network which unites young music professionals from the Republic of Moldova. Until now 5 national music festivals have been organized, discovering talented young soloists and staffs, for instance, *Wox Road*, a rock group from small Moldovan city Ungheni, which demonstrates an authentic *hard rock* sound, or a gifted female singer *Crista* who produced conceptually pregnant pop songs like *Universe* or *Finally Freedom*, based on a well articulated existential idea.

Keywords: *POT, music industry, Moldova, Wox Road, Crista*

ORCHESTRA „FOLCLOR” ȘI PROCESUL DE RE-CANONIZARE A MUZICII TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE “FOLCLOR” ORCHESTRA AND THE PROCESS OF RE-CANONIZATION OF TRADITIONAL MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VASILE CHISELIȚĂ⁷,

doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

În scopul lărgirii cadrului epistemologic al studierii transformărilor moderne în domeniul culturii și artelor din Republica Moldova, punem în discuție rolul cognitiv și formativ al noțiunilor de „canon” și „re-canonizare”. Dorim să dezvăluim relevanța exegetică a acestor concepte fundamentale în contextul cercetării muzicilor neo-tradiționale, având ca obiect de

⁷ chisvas@yahoo.com

studiu laboratorul de creație al orchestrei populare profesionale „Folclor” din perioada sovietică. Creat în anul 1967 (dirijor Dumitru Blajinu), în cadrul companiei republicane de radio și televiziune, astăzi – IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, acest colectiv a marcat o nouă etapă în procesul de readaptare, reactualizare, restandardizare, re-canonizare și valorificare inovativă a moștenirii muzicale orale, în contextul hegemonic al tendințelor contradictorii, reprezentate de neo-romantismul cvasi liberal din arta sovietică a anilor 1960-1970 și dominația conservatoare a sistemului ideologic comunist totalitar.

În acord cu ideile specialiștilor teoreticieni din domeniu, tratăm canonul în arta muzicală tradițională ca „mecanism al memoriei selective a tradițiilor și idealurilor” (Ch. Altieri), „sursă de legitimare” a valorii, autenticității, autorității, grandorii, standardului și statutului obiectelor și practicilor culturale (R. Sala-Sheffy), „atribut permanent în actul de transmitere a valorilor unei tradiții”, un fel de „rezervor de mărci de patrimoniu corporativ”, puternic amprentat(e) de procesele formative ale identității culturale, care tind să se legitimeze în modernitate sub imboldul nostalgiei și idealizării memoriei structurale a trecutului (T. Hudson Bradford). Canonul tradiției muzicale orale este însă unul dinamic, mereu deschis inovării și adaptării la necesitățile societății în schimbare, fapt ce conduce la „canonizări secundare succesive” sau la „re-canonizări” (J. Assmann) ale structurilor emblematice (genuri, specii, stiluri, limbaje, forme de expresie, practici) moștenite.

Activitatea orchestrei „Folclor” constituie un exemplu elocvent al renovării, reajustării și reconstruirii canonului muzicii tradiționale vechi. Laboratorul său de creație, controlat de forța coercitivă a ideologiei instituționalizate, a statuat noi criterii de selecție, autenticitate, autoritate, valabilitate, diseminare și proiecție socială a artei inspirate, imaginate sau recompuse din tezaurul folcloric. S-a impus astfel o nouă direcție în cultura populară modernă – muzica neo-tradițională, ale cărei principii canonice se bazează pe: a) fixarea creațiilor sub formă de texte scrise, impunerea partiturilor de orchestră, transformarea tradiției orale în tradiție scrisă sau scris-orală; b) realizarea simbiozei dintre erudiția orală lăutărească și valențele profesionalismului muzical occidental; c) instituționalizarea, profesionalizarea și academizarea proceselor creative, valorificarea contribuției sistemului de educație de specialitate, a muzicienilor formați în conservatoare, școli de muzică, a noilor „profesioniști ai culturii”; c) selectarea, prelucrarea sau recompunerea inovatoare a genurilor emblematice vechi, precum doina, balada, muzica de dans, romanța, cântecul nostalgic „de dor”; d) decuparea în repertoriu a noi compartimente, dedicate tematicii și mesajelor de inspirație ideologică; e) apelul la forța explozivă de diseminare și propagare a mijloacelor mass media ș.a.

Cuvinte-cheie: *canonul în artă, re-canonizare, muzică neo-tradițională, orchestra „Folclor”, Republica Moldova*

ГАСТРОЛИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ В КИШИНЕВЕ В СООБЩЕНИЯХ МИЛАНСКОЙ ПРЕССЫ 1900-1912 гг.

TURNEELE OPEREI ITALIENE LA CHIȘINĂU ÎN ANII 1900-1912
REFLECTATE ÎN REPORTAJELE PRESEI DIN MILANO

ITALIAN OPERA TOURS TO CHISINAU IN 1900-1912
REFLECTED IN PRESS REPORTS FROM MILAN

КОНСТАНТИН БАЦАК⁸,

кандидат исторических наук, доцент,
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

В конце XIX – начале XX века музыкально-театральная жизнь характеризуется дисперсностью. В Италии это явление включало не только преодоление традиций, ограничивающих репертуар оперных трупп произведениями преимущественно итальянских композиторов, но, также, частое смешение состава исполнителей с привлечением солистов из других регионов Европы. В театральном деле итальянские артисты по-прежнему составляли основу в составе солистов известных театров по всему миру, самые выдающиеся из них организовывали собственные артистические туры, давая по несколько спектаклей вместе с местными оперными труппами в больших городах. В дополнение к этому распространилась практика формирования в музыкальных центрах Италии (Милане, Болонье, Флоренции, Неаполе) «летучих» театральных компаний, которые годами гастролировали в других странах, ненадолго возвращаясь на родину для ротации состава. Как правило, вокальная труппа таких компаний формировалась преимущественно из малоизвестных артистов, подвигающихся в небольших коммунальных театрах или из вчерашних выпускников консерваторий. В составе исполнителей также присутствовали несколько талантливых артистов, которые обеспечивали основные денежные сборы. Такие антрепризы, как правило, не имели оркестра и хора, рассчитывая на возможности филармонических инструментальных коллективов в городах по маршруту следования. Среди таких гастролирующих трупп можно назвать театральное предприятие *Бальцофиоре* (Индия, Цейлон, Филиппины), *Торнези* (Южная Америка), *Лабруна* (Греция, Турция и острова), *Кастеллано, Гонзалез* (Восточная Европа).

С Кишиневом были связаны гастрольные маршруты компании *Ф. Кастеллано* (ноябрь 1901 г.), *Федера и Кастеллано* (апрель 1908 г.) и *братьев Гонзалез* (ноябрь 1912

⁸ k.batsak@kubg.edu.ua

г.). Все эти труппы выступали в помещении недавно выстроенного театра – *Пушкинской аудитории* (1900 г.), находящегося на окраине города, что, тем не менее, не имело негативного влияния на приток жаждущей публики на театральные представления.

Небольшие, часто телеграфные, сообщения в итальянской театральной прессе того времени дают возможность воссоздать персональный состав главных исполнителей, репертуар, предложенный кишиневскому зрителю, взаимодействие артистов и публики в зрительном зале, а также, в определенной степени, театральные традиции чествования кумиров.

Выступления в Кишиневе были частью больших гастрольных туров, охватывающих Румынию (Яссы, Бухарест), Украину (Одесса, Киев, Полтава, Харьков, Николаев и др.), Литву (Вильно), а также значительную часть губернских центров Европейской России. Многие из итальянских артистов, снискавших популярность на кишиневской сцене, оставили заметный след в итальянском вокальном искусстве первой половины XX столетия: тенор Л. Монтекукки, баритон А. Модести, сопрано Э. Адаберто, Э. Бьянкини-Каппелли, Ф. Импалломени и др.

Включение выступлений в Кишиневе в маршруты творческих поездок итальянских оперных коллективов свидетельствует о превращении Кишинева как административного центра Бессарабии в начале XX в. в один из центров распространения европейской музыкальной культуры.

Ключевые слова: гастрольные туры, компания Ф. Каstellано, компания братьев Гонзалез, «Пушкинская аудитория» в Кишиневе, итальянская опера

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN PIANO SONATAS OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN SONATELE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSCRUCEA SECOLELOR XX–XXI

INNA HATIPOVA⁹,

doctor of Art Criticism, acting professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

Piano Sonata by A. Fiodorova, *Sonata-Fantasia* by V. Zagorschi, *Sonata-Improvisation* by V. Rotaru and *De sonata meditor* by G. Ciobanu offer beneficial material for considering the

⁹ hatipovainna@yahoo.com

issue of traditional against innovative trends in national instrumental music. The cited sonatas are now firmly established in both educational and competition repertoire of the undergraduate, graduate and doctoral students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova as well as in local pianists' concert practice.

The single-part *Piano Sonata* by A. Fiodorova presents a combination of sonata-inherent qualities with variational and variable elements, it embodies the principle of monointonational style; its compositional logic is dominated by the idea of juxtaposition, and its dramatic moving power lies in the contrast of two image-bearing and emotional spheres. Their initial appearance and subsequent clashes make up unequal blocks of varying scope with every succeeding one excelling the preceding in its emotional charge. The two-part *Sonata-Fantasia* by V. Zagorschi grows out of contrast between the first part which is pensive and dreamy and the turbulent, vividly dynamic finale. Bright in its emotional impact, *Sonata-Improvisation* by V. Rotaru is a one-part composition with no defined key or meter, combining in its structure the principles of sonata form and double variations. *De sonata meditor* by G. Ciobanu, treated as meditations over the sonata, is filled with stylistic allusions and a peculiar interpretation of music from different epochs and styles.

All the aforementioned leads to the conclusion that the reviewed piano sonatas by A. Fiodorova, V. Zagorschi, V. Rotaru and G. Ciobanu display a number of clearly outlined trends bearing witness to the fact that national composers realize the importance of the problem of traditional and innovative approaches. One aspect of it refers to a tendency towards individualization of the creative process, which reveals itself in richness of imaginative and idealistic concepts, in plurality of compositional techniques and musical expressive means, in freshness of compositional and dramatic solutions.

Another indicative feature of the modern state of the piano sonata genre in the music of the Republic of Moldova composers is the advent of mixed genres – sonata and fantasia, sonata and improvisation, sonata and ballad. In its turn, it leads to transformation of the compositional structure of musical pieces: prevailing are individualized, non-classical treatments of the sonata form, there is on the part of composers a marked inclination to one-part constructions.

One can clearly discern stylistic variety in the approach to the piano sonata genre that is explained mainly by the composers' priorities. Alongside predominance of neo-romantic musical orientation (evident in pieces by A. Fiodorova and V. Zagorschi) we can see examples of neo-folklore stylistics (V. Rotaru), an example of post-modernism (G. Ciobanu). We can safely arrive at a conclusion that the Republic of Moldova composers' search in the sphere of expressive means and forms have enriched the piano sonata genre, and variety of composers' individual

projects resulted in appearance of a number of distinctive pieces of music of the genre in question.

Keywords: piano sonata, the Republic of Moldova composers, sonata form

SUITA ÎN STIL ROMÂNESC DE D. BUGHICI: PARTICULARITĂȚILE FORMEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

SUITE ÎN STIL ROMÂNESC BY D. BUGHICI: PARTICULARITIES OF FORM AND MUSICAL LANGUAGE

ANGELA ROJNOVEANU¹⁰,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Dumitru Bughici a intrat în istoria muzicii ca un compozitor român remarcabil din perioada sec. XX, care a lăsat drept moștenire numeroase creații în diferite genuri. Printre creațiile sale timpurii se remarcă Suita *În stil românesc* pentru vioară și pian op. 1. Ea a fost scrisă în anul 1953, apoi editată în 1964, la București. Pentru această capodoperă compozitorul a obținut Premiul II în cadrul Festivalului mondial al tineretului (București, 1953). Datorită valorii sale artistice și componistice, originalității limbajului muzical, a tratării inedite și inspirate a elementelor folclorice, suita face parte din repertoriul solistic concertant. Totodată opusul este utilizat frecvent și în procesul didactic.

Suita *În stil românesc* de D. Bughici constă din patru părți, care se succed după principiul de contrast: partea I – *Dans (Allegretto, G-dur)*; partea II – *Piesă lirică (Lento, e-moll)*; partea III – *Ardeleneasca (Moderato quasi allegretto, a-moll)*; partea IV – *Hora (Vivace, F-dur)*. O valoare aparte a suitei este creată de aspectul folcloric, muzical-etnic. În denumirea părților I, III și IV se observă adresarea autorului la genurile folclorice (*Dans, Ardeleneasca, Hora*). Într-adevăr această suită se bazează pe dansuri populare românești, ceea ce demonstrează atitudinea compozitorului față de patria sa, bogăția repertoriului folcloric și desigur spectrul larg de imagini muzicale. Totodată menționăm că partea a doua numită *Piesă lirică*, reprezintă un andante de tip clasic.

¹⁰ angela_rojnovanu@yahoo.com

Faptul că această lucrare face parte din categoria suitelor moderne se remarcă și în tratarea ciclică mai liberă față de suita preclasică (în care totul era cu strictețe), ceea ce se observă mai întâi de toate în planul tonal al părților constituante. Raportul tonal dintre părțile extreme este un moment netradițional, ce poate fi argumentat prin cursivitatea liniei melodice.

O altă particularitate a lucrării se referă la conturarea principiului unității, aplicat în genul de suită. Acest principiu de integritate este realizat prin folosirea intonațiilor și formulelor ritmice comune, a limbajului unitar armonic, etc. Totodată evidențiem că planul tonal dintre părți demonstrează prezența logicii tonalităților înrudite. Din punct de vedere structural, în cele patru părți ale suitei autorul utilizează forma tripartită simplă (primele două) și tripartită complexă (ultimele două).

În concluzie menționăm că Dumitru Bughici a fost un compozitor de eminență, care a avut un interes deosebit pentru cristalizarea și consolidarea școlii componistice românești, lăsând drept moștenire numeroase creații de valoare, printre care se numără și Suita *În stil românesc* op. 1 pentru vioară și pian.

Cuvinte-cheie: Dumitru Bughici, Suita În stil românesc, suită modernă, muzica românească

«БОРИС ГОДУНОВ» М. МУСОРГСКОГО В СЦЕНИЧЕСКИХ ВЕРСИЯХ А. ТАРКОВСКОГО И А. СОКУРОВА

**„BORIS GODUNOV” DE M. MUSORGSKI ÎN
VERSIUNILE SCENICE ALE LUI A. TARKOVSKII ȘI A. SOKUROV**

**”BORIS GODUNOV” BY M. MUSSORGSKY
IN THE STAGE VERSIONS OF A. TARKOVSKY AND A. SOKUROV**

ТАТЬЯНА КНЫШОВА¹¹,

доцент,

Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Украина

M. Musorgskii – una din cei mai renumiți compozitori ai muzicii mondiale. Opera sa este un exemplu de creație originală și de înaltă calitate artistică. În prezent, muzica sa este din nou descoperită și interpretată în operele de scenă. Acest lucru este posibil datorită faptului că muzica sa este foarte expresivă și emoțională. În prezent, muzica sa este din nou descoperită și interpretată în operele de scenă. Acest lucru este posibil datorită faptului că muzica sa este foarte expresivă și emoțională.

¹¹ olga@noc.od.ua

«герменевтические круги», духовно-смысловую глубину и многомерность его творческого гения, актуального как для культурно-исторических реалий второй половины XIX века, так и для современности. Сказанное соотносимо и с оперой *Борис Годунов*, сценическая судьба которого на рубеже XX – XXI столетий ознаменовалась двумя знаковыми постановками, осуществленными под руководством выдающихся кинорежиссеров современности – Андрея Тарковского и Александра Сокурова.

В произведении М. Мусоргского мысли о судьбах родины, о её народе и драматической истории тесно переплелись с размышлениями об индивидуальной, личной трагедии человека, стоящего у власти, с историей его нравственных страданий переживаний. Известно, что идея взаимосвязи личной истории с историей всеобщей привлекала Андрея Тарковского и наиболее яркое воплощение нашла в его фильме *Зеркало*. В свою очередь, Александру Сокурову, создавшему кинотрилогию *Молох – Телец – Солнце*, близка тема личности в истории в её нравственно-этическом толковании, сосредоточенная на образе человека у власти.

Андрей Тарковский осуществил постановку *Бориса Годунова* в 1983 году, на сцене лондонского театра *Ковент-Гарден*. В центре данной сценической версии «проблема не власти, но человека, сломленного властью». Кинематографические приёмы помогли режиссёру решить важную задачу: достоверно показать терзания преступного царя, который мучается то ли угрызениями совести, то ли страхом перед высшим возмездием за грех. Авторские символы (икона *Троицы*, *Маятник*), введенные А. Тарковским в спектакль, придали особую оригинальность и метафизическую глубину этой оперной постановке, соотносимой с религиозно-философским кинематографом русского режиссера.

Александр Сокуров, поставивший свою версию *Бориса Годунова* весной 2007 года, увидел основную идею спектакля в другом. В отличие от постановки А. Тарковского, тяготевшего к декорационному минимализму и символизму, данный спектакль отличает документальное воспроизведение визуальной исторической среды и её антуража. Сценическая драма А. Сокурова – это, прежде всего, история человека, который «достиг высшей власти» преступным путём. И теперь это преступление, подобно смертельному греху, разрушает его изнутри.

Ключевые слова: музыкальный театр М. Мусоргского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, кинематограф А. Тарковского, режиссура А. Сокурова, русская опера

SUPPORTUL ARMONIC ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ DIN MOLDOVA

ACCOMPANIMENT IN THE ROMANIAN FOLK MUSIC FROM MOLDOVA

GABRIEL-CIPRIAN CHIȚU¹²,

doctor, conferențiar universitar,

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

În contextul culturii europene și al celei indo-europene, substratul armonic din melodia românească este original și influențat de diatonismul european și cromatismul oriental bizantin. Unii călători străini au afirmat în cronicile lor faptul că formațiile instrumentale românești nu cunoșteau acompaniamentul armonic până la sfârșitul secolului al XIX-lea (Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, în tipografia sa, 1845. Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani, Repertoriu și stil de interpretare*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969). Alte cercetări infirmă această opinie, iar la formațiile instrumentale românești dinaintea de secolul al XIX-lea, nu putem vorbi de o armonie sau de o polifonie de factură cultă. În țara noastră s-a trecut de-a lungul timpului de la fenomenul monodic al melodiilor populare, la unele fenomene armonice (sub forma pedalelor simple sau duble ale cimpoiilor, isoane guturale), polifonice sau heterofonice.

Unele aspecte referitoare la particularitățile acompaniamentului armonic lăutăresc pot fi desprinse din „aranjamentele” compozitorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Relația dintre tonică și dominantă atât în interpretare la cobză cât și la țambal, aflat în plină ascensiune în vremea respectivă, apare în special sub formă placată sau în figurații melodico-ritmice.

De-a lungul timpului, influențat de muzica occidentală acompaniamentul melodiilor populare evoluează de la bicord (pedală dublă) la trison, transformarea fiind favorizată și de răspândirea țambalului mic. În felul acesta s-a declanșat o rapidă dezvoltare a acompaniamentului armonic, diversificându-se structurile acordice și înlănțuirile, procesele modulatorii – trecându-se de la o armonizare instinctivă la un limbaj armonic cu grad ridicat de complexitate. În contemporaneitate, acompaniamentul instrumental este o prezență indiscutabilă în muzica de joc și generează noi mijloace de expresie. Instrumentele acompaniatoare care s-au perindat de-a lungul timpului au contribuit pe rând la îmbogățirea procedeelelor prin care se realizează „țitura”.

Nu putem vorbi de un sistem unitar de armonizare a melodiilor populare, ci de mai multe, diferențiate pe plan regional, în funcție de structura tarafului, de interpreți și de genul muzical

¹² elvischitu@yahoo.com

practicat. Limbajul armonic al melodiilor din Moldova folosește în general toate structurile acordice de trei și patru sunete din armonia clasică. Acordurile pot avea funcții de tonică, dominantă și subdominantă; acordurile treptelor secundare, când sunt folosite, au rolul de a prelua funcțiile treptelor principale. Înlănțuirile prin dominante autentice și plagale - au cea mai mare frecvență, o bună parte din acompaniamentele armonice bazându-se pe folosirea exclusivă a acestora.

În Moldova formațiile lăutărești folosesc drept instrumente acompaniatoare cobza, țambalul și în practica mai nouă, acordeonul. Acompaniamentul este concretizat în formule ritmico-armonice denumite „țuțuri”, care diferă după categoriile mari de dansuri (de horă, de sârbă). Zona Moldovei folosește, în linii mari, aceeași manieră de acompaniament ca în Muntenia, fapt explicat datorită circulației lăutarilor pe distanțe mari, în cele două regiuni.

Cuvinte-cheie: folclor, armonie, românească, Moldova, acord, acompaniament

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАПАДНОЙ НАУКЕ

**PROBLEMELE DE FORMARE A COLECTIVULUI MUZICAL
ÎN ȘTIINȚA MODERNĂ NAȚIONALĂ ȘI OCCIDENTALĂ**

**PROBLEMS OF FORMATION OF MUSICAL TEAM
IN MODERN DOMESTIC AND WESTERN SCIENCE**

ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ¹³,

доктор педагогических наук, профессор,
Институт искусств Адыгейского государственного университета,
Российская Федерация

СВЕТЛАНА МОЗГОТ¹⁴,

доктор искусствоведения, доцент,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Российская Федерация

Проблемы исследования понятия коллектив часто поднимались в отечественной и западной науке. В трудах В.М. Бехтерева, А.С. Залужного, П.П. Блонского, Д.Б. Эльконина, В.В. Давыдова, G. Stanford, A. Roark и др. подчеркивается значение коллектива для развития гуманистического мировоззрения личности. Значительное место

¹³ artnauka2009@yandex.ru

¹⁴ prostranstvo30@yandex.ru

в современной западной психологии коллективов и малых групп занимают исследования, посвященные деятельности музыкальных коллективов, групп, ансамблей.

Например, в исследовании Чиа-Юнг Цай анализируются проблемы эффективности работы музыкального коллектива в условиях группового исполнительства. Эффективность деятельности музыкальных коллективов рассматривалась исходя из норм, установленных специалистами-экспертами. Наблюдения автора исследования свидетельствуют, что эвристика видения данной проблемы приводит испытуемых к тому, чтобы сфокусировать свое внимание на определенных аспектах эффективности музыкальных коллективов – руководстве и групповой динамике.

Оригинальное исследование Ж. Пичаник и Л. Рорер *Награды и жертвы в элитарных и неэлитарных организациях: участие в ценных мероприятиях и удовлетворенность работой в двух симфонических оркестрах*, выдвигало своей задачей установление того, как музыканты симфонического оркестра справляются с собственными разочарованиями и разочарованиями в «оркестровой жизни. Среди исследований отечественных авторов представляет несомненный интерес работа П.Н. Черкасова, рассматривающего идею создания звукового облика музыкального коллектива. Показательно, что автор сосредоточивает свое внимание на моменте включения «обратной связи» работы руководителя музыкального коллектива, предлагая проанализировать процесс создания звукового облика исполнительского коллектива, исходя из «идентификации недостатков» в деятельности руководителя-дирижера. В числе таких недостатков отмечается в первую очередь неумение руководителя добиться сбалансированности ансамблевого звучания. В целях преодоления «размытости» звучания необходимо, по мысли П.Н. Черкасова гармоничное соединение визуального и звукового облика музыкального коллектива.

В результате исследования можно утверждать о наличии конкретных методологических подходов к анализу понятия музыкальный коллектив. Первый – социальный свидетельствующий об актуальности обращения к понятию музыкальный коллектив как одному из существенных в социальной психологии, необходимому для успешного решения проблем коммуникации людей в различных видах музыкальной деятельности. Второй и третий – субъектный и функционально-структурный, направлены на определение ключевых признаков в деятельности различных коллективов. Четвертый – темпоральный, связан с выделением конкретных этапов и качественных признаков перехода от группы музыкантов-инструменталистов к коллективу.

Ключевые слова: коллектив, музыка, наука, лидерство, внутригрупповая сплоченность, саморегуляция, творчество

**ОПУБЛИКОВАННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ
О.П. НЕГРУЦЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**CREAȚIILE PUBLICATE PENTRU PIAN DE O. NEGRUȚA
ÎN PROCESUL PEDAGOGIC DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**PUBLISHED CREATIONS FOR PIANO BY O. NEGRUȚA IN THE
PEDAGOGICAL PROCESS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA**

ELENA GUPALOVA¹⁵,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

В данной статье автор описывает пианистическое наследие композитора О. Негруцы с точки зрения его использования в педагогической практике Республики Молдова. Общая характеристика фортепианных произведений включает в себя не только опубликованные сольные произведения (нотные сборники *Весеннее настроение*, *Песни без слов*, пьесы *Скерцо*, *Импровизация* и др.), но и фортепианные дуэты, а также личные транскрипции некоторых известных произведений (*Ноктюрн* - фрагмент из концерта для трубы с оркестром, *Hora staccato* Г. Динику и др.). Опубликованные фортепианные произведения Олега Петровича Негруцы на протяжении пяти десятилетий привлекают внимание как педагогов, так и учащихся стройностью формы, удобной фактурой изложения, гибкой линией мелодического развития, подлинной экспрессией чувств. Его фортепианное наследие отличается ясностью мелодического рисунка, опорой на молдавский фольклор, оркестровым мышлением и тягой к виртуозному концертному стилю. Многие его произведения изобилуют жизнерадостными, динамичными мелодиями, пронизанными танцевальными ритмами. Народная интонационная основа придаёт его музыке свежесть, теплоту чувств и национальную самобытность.

В первый отечественный нотный сборник, опубликовавший его фортепианные произведения под педагогической и исполнительской редакцией профессора Л. Ваверко (1979 г.) вошли две известные миниатюры композитора – *Импровизация* и *Скерцо*, вскоре ставшие наиболее популярными произведениями в республиканской пианистической практике, охватывающей все звенья музыкальной образовательной системы (ДМШ, музыкальные колледжи и лицеи, музыкальные ВУЗы). Большую часть своих инструментальных произведений О. Негруца сочинил по заказу преподавателей детских музыкальных школ, лицеев и Учебно-методического кабинета при Министерстве

¹⁵ e-volgina@yandex.ru

культуры Республики Молдова (70-90-е годы прошлого века), фортепианную секцию которого возглавляла И. Столяр. За всю свою многолетнюю творческую деятельность композитор существенно пополнил отечественный дидактический и концертный пианистический репертуар для детей и юношества. Сюда можно отнести его *Детскую сюиту*, написанную в 1977 году. Некоторые произведения из данного цикла были опубликованы в 1987 году в фортепианной хрестоматии под редакцией Л. Рябошапко и Г. Тесеоглу (*Glumă, În poiană, Vioara mea, Rondo*) и в 2006 году – в нотном сборнике *Răσαι, soare!* под редакцией И. Столяр (*Noaptea în codru, Ploița de toamnă, Ceasul*).

Фортепианные пьесы О. Негруцы основаны на ясных, образных, запоминающихся темах, обладающих рядом национально-жанровых свойств. Их отличает тонкость передачи молдавского колорита. Его произведения пользуются особой популярностью в республиканской пианистической практике, т.к. автор пишет музыку, основанную на молдавских интонациях, ритмике и ладах. Фортепианные миниатюры О. Негруцы отличаются ясной фразировкой, чёткой артикуляцией, гибким тематическим контуром, тонкой штриховой отделкой, яркими кульминационными взлётами и резкими динамическими контрастами, которые часто встречаются в практике лэутарского исполнительства.

Ключевые слова: произведения для фортепиано, молдавский музыкальный фольклор, национальный колорит, ритмический рисунок, стилевые особенности, республиканская пианистическая практика, мелодичность, импровизация

ОСВОЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СЛОЖНОЛАДОВОЙ МЕЛОДИКИ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

ÎNSUȘIREA MELODICII MODERNE TONAL COMPLEXE IN CURSUL DE SOLFEGIU

MASTERING MODERN COMPLEX TONAL MELODICS IN THE SOLFEGGIO COURSE

ELENA SAMBRIȘ¹⁶,

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

Освоение современной сложноладовой мелодики в курсе сольфеджио в консерватории представляет большие трудности. До сих пор в методической литературе нет единого мнения о процессах и способах развития профессионального музыкального слуха на данном этапе. В одних случаях речь идет о необходимости преодоления ладовой

¹⁶ sambrish@yandex.ru

инерции (А. Островский, *Вопросы методики воспитания слуха*, Ленинград: Музыка, 1967), в других – о расширении ладовых представлений (Б. Уткин, *Воспитание профессионального слуха музыканта в училище*. Москва: Музыка, 1985). Очевидно, что развитие слуха проходит множество стадий, в последовании которых наблюдается определенная цикличность. Она связана с движением от простого к сложному: сначала формируются навыки оперирования простыми элементами музыкального языка, а затем, с введением новых элементов, данный стереотип оказывается поколеблен. Это означает, что отвергаются сложившиеся алгоритмы музыкального мышления, но не ладовый слух.

Профессиональный музыкальный слух развивается таким образом, что невозможно пропустить один этап и перескочить к следующему. Практика показывает, что для интонирования/слушания/записи сложноладовой мелодики необходимо участие одновременно хорошо развитого ладового и интервального слуха. Первый важен для удержания опоры, чувства строя на тонально определенных участках, для быстрого переключения из одного строя в другой. Второй необходим для точного интонирования тонально неопределенных участков, где происходит ладовый и тональный сдвиг – мелодическая или мелодико-гармоническая модуляция. При интонировании сложноладовой мелодики нельзя задействовать лишь интервальный слух, поскольку такое пение лишает исполнение осмысленной (переживаемой) интонации.

Трудность в освоении современной мелодики заключается в том, что она использует преимущественно технику ладового и тонального сдвига, то есть мелодическую модуляцию, которая не изучается в курсе гармонии. Последний привязан к гармоническим средствам и рассматривает функциональную либо энгармоническую модуляцию, где имеется общий аккорд. Однако современная музыка гораздо чаще при модуляции использует правило общего тона, о котором писал еще П. Чайковский в своем «Руководстве к практическому изучению гармонии», приводя примеры модуляций с помощью общего тона, а не общего аккорда.

Работа с современной сложноладовой мелодикой предполагает наличие ладового слуха, техники интервального интонирования, навыка слышания фонизма интервалов и аккордов, техники интонирования вводноновости, навыка быстрой смены ладовых опор и предельшания направления модулирования, техники переключения тяготения звуков при мелодической модуляции на основе общего тона, то есть ощущения перехода звука в другой строй. Все это должно стать нормой для развитого профессионального музыкального слуха.

Ключевые слова: *сложноладовая мелодика, преодоление ладовой инерции, развитие профессионального музыкального слуха*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА
РУССКИХ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
В СЕРИИ *ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ*
(К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА)**

TRANSFORMAREA CANONULUI BIOGRAFIC AL COMPOZITORILOR
RUȘI ȘI SOVETICI DIN SERIA *VIAȚA OAMENILOR ILUȘTRI*
(PROBLEMA RECICLĂRII CULTURALE)

TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL CANON OF RUSSIAN AND
SOVIET COMPOSERS FROM THE *LIFE OF REMARKABLE PEOPLE* SERIES
(THE PROBLEM OF CULTURAL RECYCLING)

ЛЮБОВЬ КУПЕЦ¹⁷,

кандидат искусствоведения, доцент,

Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова,
Российская Федерация

С момента появления серии *Жизнь замечательных людей* (ЖЗЛ) у Ф. Павленкова нарративы о русских композиторах были одними из первых включены в систему просвещения российской публики эпохи серебряного века. Так среди десяти персон, выбранных редакцией, три были отданы русским авторам. Ими стали М. Глинка, А. Серов и А. Даргомыжский. Предпочтения именно этих троих явно указывало на траекторию «национального в русской музыки». С. А. Базунова стал единоличным автором всех трех первых композиторских нарративов и может считаться одним из создателей биографического канона в этой серии.

После 1933 года советская версия серии формирует биографический нарратив по отношению к русским композиторам, корректируя нарративную картину мира уже советского читателя. Постепенно конструировался советский пантеон композиторов с учетом идеологических вех и постановлений, связанных с музыкальным искусством. До начала 1950-х статус канонических получают четыре биографии: М. Мусоргского, М. Глинки, А. Бородина и П. Чайковского.

Показательно, что культурный ресайклинг всех четверых состоялся спустя более полувека уже в наши дни. С 2009 по 2019 вышли новые биографии композиторов, переписывая нарративные стратегии и биографические каноны: например, сюжет «смерти» Чайковского в книге А. Познанского или же «русский европеизм» Глинки — в монографии Е. Лобанковой.

¹⁷ lkupets@yandex.ru

С периода «хрущевской оттепели» постепенно расширяется список имен, куда входят в 1960-е годы Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов и С. Прокофьев. Нарративизация последних двух проходила сложно по причинам именно биографического характера. Эпоха «перестройки» с ее возрастающим интересом к православной культуре спровоцировала выход биографии композитора эпохи русского классицизма Д. Бортнянского.

В XXI веке происходит не только ресайклинг имен, но и попытка создания в серии постсоветской картины мира, впервые обратившись к биографиям значимых композиторов рубежа веков (А. Скрябин) и советского времени (И. Дунаевский, Д. Шостакович, Т. Хренников, В. Гаврилин). Примечательно, что фундаментальная биография Шостаковича написана зарубежным композитором и исследователем К. Мейером и имеет осязаемый «взгляд со стороны».

Таким образом, биографические нарративы ЖЗЛ проходят путь от формирования образа композитора в эпоху модерна, создание канона в рамках идеологии соцреализма 1930—1950-х и его трансформацию в 1960—1980-х. А в нашем столетии серией предложен культурный ресайклинг, в эпицентре которого русская музыка всего XX века с «советским акцентом».

Ключевые слова: Серия «Жизнь замечательных людей», русские и советские композиторы, биографический канон, культурный ресайклинг

ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН – ОДНИ ИЗ ИСТОКОВ ОДЕССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

**HENRIETTA NISSEN-SALOMAN – IZVOR DE INSPIRAȚIE
PENTRU ȘCOALA VOCALĂ DIN ODESA**

**HENRIETTA NISSEN-SALOMAN – SOURCE OF INSPIRATION
FOR THE ODESSA VOCAL SCHOOL**

АНТОНИНА КУЛИЕВА¹⁸,

доцент,

Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Украина

Одним из истоков Одесской вокальной школы является Генриетта Ниссен-Саломан – великая шведская певица и педагог XIX века. Генриетта Ниссен родилась

¹⁸ l_kulieva@ukr.net

12 марта 1819 года в Гётеборге. Впервые Генриетту в 20 лет услышал балетмейстер датского Королевского театра Август Бурнонвиль (August Bournonville). Очаровавшись голосом молодой девушки, А. Бурнонвиль рекомендовал родителям Генриетты отправить её в Париж к замечательному педагогу Мануэлю Гарсиа-младшего. Через полтора года обучения в школе пения А. Бурнонвиль снова услышал Генриетту, которая приобрела техническое совершенство, однако он не услышал серебряного звучания голоса. На её уроках присутствовала, уже в то время известная шведская певица Дженни Линд, приехавшая к мэтру М. Гарсиа-младшему восстанавливать голосовой аппарат после повреждения голоса. Впоследствии рецензенты будут предполагать в своих комментариях состязательный момент у шведских певиц.

Впервые Г. Ниссен в опере *Норма* В. Беллини с партией Адальджизы в Париже на сцене Итальянской оперы в 1843 году. После триумфального выступления певица получила приглашение от многих сцен Европы. Санкт-Петербург был привлекателен для многих музыкантов мира, и Г. Ниссен едет в северную столицу Российской империи в составе итальянской труппы. Участвует в многих концертах, исполняет оперные партии – Джоана Сеймур (*Анна Болейн*, Г. Доницетти), Донна Эльвира (*Дон Жуан*, В. А. Моцарт) и др.. Генриетта Ниссен поет в операх с известными А. Тамбурини, Д. Гризи, Л. Лаблаш, Д. Рубини, Ф. Таккинарди-Персиани.

Первое десятилетие ее творческой деятельности очень насыщено – это театры в Риме, Болонье, Флоренции, Ливорно, Мантуи, Генуи и др. в Лондоне певица исполняет на английском языке Лючию де Ламмермур и Норму В. Беллини. Гастролируя по городам Норвегии, Швеции, Германии Генриетта знакомится с Зигфридом Саломаном – датским композитором. Выйдя замуж Г. Ниссен далее выступает под двойной фамилией Ниссен-Саломан. Вместе с мужем певица гастролирует по Европе.

В репертуаре Г. Ниссен-Саломан произведения Мейербера, Глюка, Генделя, В. А. Моцарта, а также её мужа З. Саломана. Оставив сцену, Г. Ниссен-Саломан ведет педагогическую деятельность в Петербургской консерватории с 1860 года. Ее ученицей была Ксения Прохорова-Маурелли, у которой обучалась Селина Юльевна Мотте, давшая в Харькове начальные уроки пения Юлии Александровне Рейдер – основательнице оперных классов в Одесской консерватории, ныне Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Ключевые слова: *исток, оперные партии, певицы, композиторы*

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ШКОЛА ФЛОРИКИ МУЗИЧЕСКУ

DIN ISTORIA EDUCAȚIEI PIANISTICE NAȚIONALE.
ȘCOALA PROFESOAREI FLORICA MUSICESCU

FROM THE HISTORY OF NATIONAL PIANO EDUCATION.
FLORICA MUSICESCU'S SCHOOL

TAMARA MELNIC¹⁹,

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

Феномен исполнительско-педагогической школы подразумевает направление в пианистическом искусстве, связанное с определенным художественным мировоззрением, эстетикой и педагогической практикой его создателя, воспитавшего плеяду талантливых исполнителей и педагогов. Одним из таких лидеров для Бессарабии стала Флорика Музическу (1887-1969), выдающийся педагог, один из основоположников современной румынской пианистической школы. Ф. Музическу синтезировала достижения нескольких европейских школ. Будучи выпускницей Лейпцигской консерватории (класс Р. Тейхмюллера), она унаследовала такие качества немецкой фортепианной школы, как стилистическая выверенность игры, сдержанность в проявлении темперамента, ритмическая дисциплина, внимание к деталям, логика художественного мышления. С другой стороны, свобода исполнения, богатство звуковых красок, превосходивших возможности обычного рояля были восприняты ею в классе А. Корто. В репертуарных предпочтениях это отразилось в явном тяготении к австро-немецкому классицизму и романтизму.

Особого рассмотрения требует вопрос преемственности и сохранения традиций школы Ф. Музическу последующими поколениями музыкантов. Главными проводниками её устоев стали ученики (М. Фотино, Д. Липатти, Р. Лупу, М. Марбе, К. Силвестри и др.), проявившие собственную индивидуальность благодаря опоре на принципы, воспринятые в процессе общения с выдающимся мастером.

Анализируя состав кафедры общего фортепиано Молдавской консерватории 1940-х – 50-х годов с точки зрения принадлежности её преподавателей фортепианным школам, выясняется важная особенность: большинство ее ярких представителей, будучи в 30-е

¹⁹ cotovatamara@mail.ru

годы XX века студентами Бухарестской консерватории – Т. Войцеховская, Н. Котелева, В. Енчмен – были выпускниками Ф. Музическу.

Как известно, в советский период сформировалась позиция критического отношения ко многим деятелям культуры, которые в своём творчестве были связаны с западноевропейскими художественными традициями. Кафедра общего фортепиано, воспринимавшаяся властями как идеологически менее важная, стала прибежищем многих выдающихся отечественных пианистов, окончивших учебные заведения Европы, последователей многих выдающихся западноевропейских педагогов-исполнителей, в частности, Ф. Музическу. Но именно яркость личности каждого из них сыграла важную роль в развитии музыкальной культуры республики; их творческо-преподавательская деятельность имела огромное значение для формирования первой плеяды отечественных музыкантов.

Основополагающие принципы педагогики Ф. Музическу, унаследованные учениками-последователями, преломились сквозь призму приобретенного опыта и были претворены в их собственной преподавательской деятельности. Эти узнаваемые «фамильные черты» и составили основу традиций школы выдающейся пианистки.

Ключевые слова: фортепианная школа, личность, Ф. Музическу, исполнительские традиции, педагогические принципы, интерпретация, общее фортепиано, творческо-педагогическая деятельность

«GLORIA» ФРАНСИСА ПУЛЕНКА И ТРАДИЦИИ ХРИСТИАНСКОГО СЛАВОСЛОВИЯ

**„GLORIA” DE FRANCIS POULENC
ȘI TRADIȚIILE PREAMĂRIRII CREȘTINE**

**”GLORY” BY FRANCIS POULENC
AND THE TRADITIONS OF CHRISTIAN GLORIFICATION**

АНЖЕЛИКА ТАТАРНИКОВА²⁰,

кандидат педагогических наук,

Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Украина

Текстовая основа Gloria сопряжена с конкретным евангельским сюжетом-эпизодом – славословием ангелов, прозвучавшим в момент Рождества Христова. Одновременно, образ Славы Божьей, славословия имеет более широкий смысловой контекст,

²⁰ angelikatatarnikova75@gmail.com

заклученный в христианской «доксологии» и сопряженный с олицетворением самого Бога. Наконец, славословие, согласно христианской богословской традиции, составляет важное духовно-смысловое качество жизни человека, один из путей его духовного Преображения, а также соборного единения Божественного и человеческого начал.

Сказанное во многом определило и жанрово-стилевую специфику кантаты *Gloria* Ф. Пуленка. Это произведение по своим жанрово-интонационным показателям апеллирует европейской духовно-музыкальной традиции трактовки *Gloria* как христианского славословия, сложившейся в композиторской практике Нового времени. Сказанное проявляется и в обращении композитора к кантатному типу построения *Gloria* как микроцикла, и в очевидных параллелях с поэтикой *Gloria* А. Вивальди, и в апеллировании к музыкально-риторическому глориозному комплексу (существенная роль медной духовой группы, типологии марша, танца, яркой динамики, фактурной масштабности, семантики определенного круга тональностей и т. д.). Соотнесенность с барочной традицией очевидна в использовании принципа противопоставления солирующих групп и tutti.

С другой стороны, *Gloria* Ф. Пуленка в своих интонационно-стилистических и фактурных показателях существенно отличается от аналогичных произведений авторов XVII-XIX ст., поскольку в большей степени обращена к творческому воспроизведению средневеково-ренессансной традиции. Сказанное проявляется в доминирующей роли монодийного начала и хоральности в ее раннесредневековом понимании. Аккордовость функционально-классического типа представлена минимально, уступая место многоголосию гетерофонного и бурдонного (исонового) типов. На протяжении всего произведения автор избегает традиционных фуигированных построений, в том числе и в финальной его части, что ранее составляло один из обязательных атрибутов поэтики *Gloria*. Финал своей композиции Ф. Пуленк решает с позиций акцентирования выразительных возможностей «тихой» кульминации ее преобразующего эффекта в рамках духовно-смысловой специфики используемого богослужебного текста. В отличие от своих предшественников, Ф. Пуленк не использует в своем цикле чисто сольных ариозных номеров, но отдает предпочтение респонсорному принципу соотношения соло сопрано и хора, что сближает произведение с церковно-литургической практикой. Наряду со стилизованным воспроизведением элементов григорианики и псалмодии, автор отдает предпочтение микротематизму, кратким интонационным ритмоформулам как средству «озвучивания» духовно-смысловых деталей текста. Комбинирование тематических составляющих в оркестровой и хоровой партитурах *Gloria* Ф. Пуленка во многом определяет присущую данному произведению жанрово-стилевую и ладово-

интонационную «мозаичность» в русле «неоканонических» тенденций духовной музыки XX ст.

Ключевые слова: Gloria Ф. Пуленка, славословие, христианство, хоровое творчество Ф. Пуленка, духовная музыка, месса

**СТРУННЫЙ КВАРТЕТ В. ЧОЛАКА:
ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС
ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И СТРУКТУРУ**

**CVARTETUL DE COARDE AL LUI V. CIOLAC:
DRAMATURGIA ȘI INFLUENȚA ACESTUIA ASUPRA
PROCESULUI DE DEZVOLTARE TEMATICĂ ȘI STRUCTURALĂ**

**STRING QUARTET BY V. CHOLAK:
COLOURFUL DRAMATURGY AND ITS IMPACT ON THE PROCESS
OF THE THEMATIC AND STRUCTURAL DEVELOPMENT**

МАРГАРИТА БЕЛЫХ²¹,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Струнный квартет В. Чолака был написан в 2016 году и исполнен *Kaiser band* в 2017 году на ежегодном фестивале *Zilele muzicii noi*. Музыка трехчастного цикла, отличаясь обостренной экспрессивностью, отражает богатейший спектр психологических конфликтных состояний, связанных с философской темой *Жизнь и судьба*.

Все части, исполняемые *attacca*, тематически связаны и подразумевают обобщенный программный подтекст. Первую часть можно назвать *Неразрешенные вопросы*, вторую – *Монологи* и третью – *Драматические конфликты*. Подобное толкование обусловлено как ярким противопоставлением основных лейтмотивов, углубленной разработкой ламентозного тематизма, так и оригинальными фактурными формами его трансформации в каждой части.

В статье прослеживается роль имитационно-тематической техники в сочетании с разными формами полиостинато, перерождение интонационно-мелодического тематизма в мелодико-фактурные модели и включение их в динамическую полиостинатную форму.

²¹ repriza.belih@yandex.ru

В квартете исследуется принцип действия концентрического отражения, действующий и на синтаксическом уровне, и, через систему интонационных арок, на уровне всего цикла, а также проявление элементов крещендирующей формы. На основании анализа делается вывод о трагической концепции произведения.

Ключевые слова: *квартет, цикл, тематизм, имитационно-тематическая техника, полиостинато, крещендирующая форма*

ОБРАЗ ПОЛЯНИЦЫ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

IMAGINEA PERSONAJULUI MITOLOGIC POLYANITSA
ÎN TRADIȚIA POPULARĂ EPICĂ A SLAVILOR DE EST

THE IMAGE OF THE MYTHOLOGICAL CHARACTER POLYANITSA
IN THE EAST SLAVIC FOLK EPIC TRADITION

ТАТЬЯНА КАПЛУН²²,

кандидат искусствоведения, доцент,

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой, Украина

В исследованиях современных фольклористов, посвященных восточнославянской эпической традиции (в том числе, былинной) центральное место занимают вопросы поэтики жанров данной группы, выявляются исторические и мифологические корни сюжетов и образов, формы взаимодействия различных национальных традиций эпоса и т.д. При рассмотрении специфики героев эпических творений чаще всего речь идет о мужских персонажах – богатырях, благородных разбойниках и т.д. Женские персонажи достаточно редко становятся объектом внимания ученых. Но при этом героини былинного эпоса не менее интересны для исследования. В своем докладе автор обращается к образу дев-богатырш, которые в многочисленных былинах и сказках обозначены как поляницы (варианты имени – паленица, паляница удалая, поляница, паленица). Это богатырь в женской ипостаси, в архетипическом смысле выступающая как дева-воительница, которая подобно мужчинам-воинам, поляковала, то есть ездила в чистое поле и сражалась.

Выявляя архетипические корни указанных женских эпических образов, докладчик указывает на прообраз Богини Матери, которая в восточнославянской народной традиции

²² tat_kap@i.ua; kapluntatiana17@gmail.com

представлена женским божеством Макошью со свойственной ей могучей стихийной силой земного женского начала, властью над рождением и смертью, мудростью и величием.

На примере ряда былин автор выявляет общие и индивидуальные качества поляниц, рассматривает специфику ее действий и взаимодействий с окружающей средой, ставит вопрос о причинах и цели существования дев-воительниц. Также проведена сопоставительная характеристика восточнославянских дев-воительниц с аналогичными образами в других народных традициях, что позволяет говорить о присутствии типических и индивидуальных свойств героинь подобного типа в фольклоре ряда народов.

Рассмотрение архетипических свойств указанных героинь восточнославянского эпоса позволяет обнаружить выявленные качества дев-поляниц в украинской и русской музыкальной культуре (в частности, в оперной традиции XIX – XX столетий).

Ключевые слова: славянский эпос, былины, поляница, архетипичность, дева-воительница, богатырша, украинская и русская оперная традиция

ELABORAREA PROFESIOGRAMEI PENTRU SOLIȘTI VOCALI

ELABORATION OF THE PROFESSIOGRAM FOR VOCAL SOLOISTS

ADELA BLÎNDU²³,

conferențiar universitar interimar,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea de Stat de Educație Fizică și Sport

În această lucrare este prezentată profesiograma pentru soliști vocali, în funcție de cerințele profesiei (conform Declarației de la Bologna) și în funcție de domeniul aplicării cunoștințelor profesionale, precum și în baza anchetării și chestionării absolvenților profesiei date. În instituțiile de învățământ artistic superior un aspect esențial în dezvoltarea profesională a unui solist vocal, viitor profesor de canto este relaționat specificului pregătirii individuale a studentului în clasa de canto, de spectrul larg de cunoștințe și deprinderi din domeniul de activitate și de cunoștințe aferente aspectelor de pedagogie, psihologie, PFPA (Pregătirea Fizică Profesional-Applicativă) și a training-ului mental etc. Profesiograma include o descriere a

²³ blindu4@yahoo.com

activităților specifice și a condițiilor tehnice, socio-economice de muncă, precum și cerințele psihofiziologice ale profesiei. În speță, reprezintă descrierea unui sistem de caracteristici care prezintă o anumită profesie și include o listă de cerințe și norme impuse de această profesie sau specialitate unui angajat.

În procesul educațional al învățământului superior în ultimul deceniu, conceptul de metodologie a fost stabilit ca o ramură a cunoștințelor care concentrează principiile de înțelegere ale conținutului subiectului activității profesionale. În lucrare au fost stabilite principiile metodologice de elaborare a profesiogramelor, după care a fost elaborat structura și elementele definitorii ale profesiogramelor. Din prisma noastră de cercetare, profesiograma capătă valoare numai în măsura în care anumite competențe ale profesiei pot fi educate, influențate și optimizate prin conținuturi educaționale ale pregătirii profesionale, creative. Reieșind din aceste criterii și în baza examinării literaturii în domeniu a fost elaborată profesiograma solistului vocal, definită într-un tabel.

În concluzie ținem să menționăm că din punct de vedere al informării, o profesiogramă reprezintă un instrument universal, deoarece poate fi folosită de către diferiți angajatori ai pieții muncii pentru ași atinge obiectivele trasate. În stabilirea strategiei de abordare a metodologiei pregătirii teoretico-practice a interpreților vocaliști se impune respectarea unei ordini raționale de abordare, care va trebui să fie bazată pe importanța legăturilor sistemice dintre trei concepte metodologice de bază: profesiograma, aplicarea pregătirii fizice profesional-aplicative și îndrumătorul metodic. Compartimentul organizațional și managementul angajaților a devenit posibil prin studierea caracteristicilor și structurii fiecărui domeniu de activitate. Un rol important în acest proces îi revine profesiogramei.

Cuvinte-cheie: profesiogramă, instituții de învățământ artistic, solist vocal

EXPRESIONISMUL – COMPONENTĂ A MODERNISMULUI ESTETIC

EXPRESSIONISM – PART OF AESTHETIC MODERNISM

RALUCA ROMANA ELENA EHUPOV²⁴,

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

În 1933, *Oxford English Dictionary* nu includea o secțiune dedicată termenului "Expresionism", deși exista substantivul *expresionist*, definit ca „artist ale cărui creații sunt centrate în special de expresie”.

²⁴ nikiralu@yahoo.com

Această *realitate interioară*, așa cum o numea Kandinsky, a fost asociată în conștiința expresioniștilor cu adevărul, un adevăr ce revendica emanciparea din falsitatea convențiilor și tradițiilor. Versiunea lui Schönberg a aceleiași idei fundamentale, cu rădăcini în filosofia greacă și o evoluție prolifică în idealismul german al secolului al XIX-lea, pune adevărul ca principiu antinomic cultului frumuseții din muzica post-wagneriană.

O importantă reverberație a acestei atitudini față de realismul imediat, față de experiența veridică, este accentuarea constrângerilor interioare, ce considera drept redundantă orice critică adusă din perspectiva competențelor profesionale, a frumuseții sau a valorilor de orice fel, tradițional acceptate.

Expresioniștii proclamau universalitatea suferinței în negarea transcendentă a valorilor recunoscute de societate. Astfel, expresionismul muzical a fost fie aclamat pentru veridicitatea exprimării realităților interioare, de către mișcarea hegeliană și adepții teoriilor lui Theodor Adorno, fie stigmatizat ca *bolnav*, în special de critici mai puțin cunoscători.

În literatură, disprețul Expresionismului pentru narativ și sensul concret a condus la o înflorire a acestuia în poezie și teatru dar mai puțin în genul românesc. Această desconsiderare a fost naturală în domeniul muzicii. Într-adevăr, un număr semnificativ de compozitori și scriitori au recunoscut ampla problemă estetică conform căreia muzica prin definiție este deja prin esență expresionistă, iar asocierea „muzică expresionistă” reprezintă prin urmare o tautologie. Prin urmare, compozitorii arareori utilizează termenul „expresionism” și aproape niciodată nu se autoproclamă drept expresioniști. În muzică, mai mult decât în literatură și arte vizuale, Expresionismul „nu a fost o școală(...) ci o stare a minții care...a transformat totul, în același fel în care a fost o epidemie”.

Ca o etapă succesivă, muzica impresionistă și expresionistă, în virtutea subiectivismului caracteristic, nu impun drept necesitate existența tiparelor formale tradiționale, caracterul generalizant al acestora necorespunzând focalizării muzicii și mesajului pe aspectul particular-subiectiv al imaginii descrise. Atât forma lărgită, cât și precedul de îmbinare a diferitelor tipare arhitectonice au fost tranferate în contextul muzicii de la început de veac XX, însă au fost preluate doar de către compozitorii care considerau conceptul de formă încă viabil. În contextul în care formele tradiționale aveau drept reper fundamental gândirea tonală, declinul și ulterior disoluția tonalității, implicit accesarea tehnicilor noi de organizare sonoră – atonalism, dodecafonism, serialism – au avut un impact decisiv asupra formelor arhitectonice.

Cuvinte-cheie: *expresionism, muzică, arhitectonic, atonalism, dodecafonism, serialism*

**PARTICULARITĂȚILE INTERPRETĂRII PARTIDEI SANTUZZEI
DIN OPERA *CAVALLERIA RUSTICANA* DE PIETRO MASCAGNI
ÎN CONTEXUL TEATRULUI LIRIC CONTEMPORAN**

**PARTICULARITIES OF INTERPRETATION OF THE PART OF SANTUZZA
FROM THE OPERA *CAVALLERIA RUSTICANA* BY PIETRO MASCAGNI
IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY LYRIC THEATER**

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

SVETLANA BADRAJAN²⁵,
doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În prezent asistăm la un proces revoluțional în domeniul discursului operistic, care se manifestă în sfera regizoral-scenică și interpretativă a multor montări pe scenele teatrelor de operă de pretutindeni. De aici derivă o serie de întrebări legate de fidelitatea sau infidelitatea față de autorii de opere - compozitori, libretiști și anume: în ce măsură se respectă „coloana vertebrală” a creațiilor; în procesul reinterpretării, până unde se poate ignora dimensiunea inițială a partiturii, ce este opera în tratare contemporană? Este greu de răspuns la moment la această întrebare. Putem doar să analizăm în ce măsură versiunile contemporane interpretative, regizoral-muzicale etc, ar putea oferi o imagine asupra unui potențial profil al operei viitorului.

În acest context opera veristă, prin faptul că este un adevărat document de expresie spirituală și morală, ce provoacă în conștiința spectatorului sentimentul compasiunii, doar al compasiunii pentru că spiritul de revoltă lipsește, pentru că adepții verismului constată doar faptul social, doar că oamenii sunt nefericiti, că viața lor ar putea fi mai bună, constituie un model existențial excepțional, care poate să se producă în orice timp, perioadă istorică. În dramaturgia muzicală a operelor veriste rolurile feminine au o importanță substanțială. Partida Santuzzei din *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni se deosebește printr-o complexitate aparte, cu momente de maximă tensiune dramatică. Tratarea particularităților interpretării acestei partide feminine din perspectiva teatrului liric contemporan prezintă un interes deosebit pentru cercetare. În acest sens vom face o analiză interpretativă comparată a partidei Santuzzei executată de diferite vedete vocaliste (Fiorenza Cossotto, Elena Obrazțova, Maria Bieșu, ș.a.), ceea ce nu s-a făcut până în prezent și crearea propriei viziuni și concepții interpretative ale

²⁵ sbadrajan@yahoo.com

acesteia prin utilizarea tuturor mecanismelor și tehnicilor interpretative caracteristice teatrului liric contemporan.

Cuvinte-cheie: operă, verism, teatru contemporan, partidă feminină, Santuzza, tehnici interpretative, vocaliste

РОМАНС О. НЕГРУЦЫ НА СТИХИ Н. КОЗЛОВОЙ «ВЕСНА»: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

ROMANȚA LUI O. NEGRUȚA „PRIMĂVARĂ” PE VERSURI DE
N. COZLOVA: PARTICULARITĂȚI ALE LIMBAJULUI MUZICAL
ȘI SPECIFICUL INTERPREȚĂRII VOCAL-INSTRUMENTALE

O. NEGRUȚA'S ROMANCE „SPRING” ON VERSES BY N. COZLOVA:
PARTICULARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND THE SPECIFIC
FEATURES OF THE VOCAL-INSTRUMENTAL PERFORMANCE

VICTORIA NIKITCENKO²⁶,

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

Настоящая статья посвящена анализу романса Олега Негруцы на стихи Надежды Козловой *Весна*. Поэтическая основа этого романса, система его символов и метафор отражают восприятие поэтессы, восхищенной приходом весны. Композитор отталкивается от общего настроения стихотворения, вернее, от эмоции, в нем воплощенной: ликование в связи с обновлением природы и жизни.

Вокальная партия имеет ариозный характер, и строится как чередование активных фраз восьмью длительностями, завершающимися на долгом звуке, что выдвигает перед исполнителем задачу правильной организации и распределения дыхания к концу фразы, чтобы заключительный звук не потерял в силе и окраске. Особенно эта рекомендация важна применительно к заключительной фразе романса, когда последний звук *си бемоль* длится более трех тактов. Здесь желательно сохранить окраску звука, его силу до завершения звучания фортепианной партии и одновременно снять звук. Отметим также применение композитором приема внутрислогового распева, который обогащает образный строй романса, придавая вокальной партии большую широту и наполненность.

²⁶ victOria@list.ru

Этот же эффект производят восходящие скачки на широкие интервалы в вокальной партии (как, например, малая септима в конце начальной вокальной фразы).

Эмоциональность вокальной партии усиливается средствами фортепианного сопровождения. Здесь можно найти самые разные приемы виртуозного письма романтического плана – мощные аккорды, арпеджированные пассажи через всю клавиатуру, разложенные аккорды, септоли, триоли, трели в верхнем голосе фортепианного сопровождения, *rubato*, частые смены темпов (*Maestoso*, *Andantino*, *Piu vivo animato*). Отдельная исполнительская проблема касается ансамблевого музицирования, чуткого следования за вокальной партией. Пианисту важно выстроить акустический баланс исполнения так, чтобы не заглушать вокалистку, сохранить прозрачность инструментального звучания.

Музыкальная стилистика романса О. Негруцы свидетельствует о влиянии фортепианной фактуры русской музыки рубежа конца XIX-начала XX веков, особенно С. Рахманинова и П.И. Чайковского, чьи романсы нередко становились стилевыми ориентирами для камерно-вокальных сочинений молдавских композиторов второй половины прошлого века.

Ключевые слова: Олег Негруца, Надежда Козлова, романс, голос, фортепиано, аккомпанемент, ариозный стиль

MIGRAȚIA MUZICALĂ EUROPEANĂ A LĂUTARILOR BASARABENI LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX ȘI „MUZICA LĂUTĂREASCĂ NOUĂ” ÎN CONTEMPORANEITATE

EUROPEAN MUSICAL MIGRATION OF BESSARABIAN FIDDLERS AT THE END OF THE TWENTIETH CENTURY AND ”NEW FIDDLERS’MUSIC” IN CONTEMPORANEITY

DIANA BUNEA²⁷,

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

Spre sfârșitul secolului XX, libertatea de mișcare oferită de deschiderile politice, dar și crizele politice și sociale cu care se confrunta Moldova, a determinat zeci de muzicieni din Republica Moldova să-și caute un viitor în țările europene. Inițial, această „migrație muzicală”

²⁷ dianabunea@gmail.com

specifică, a avut drept țintă în special Parisul, ca oraș deschis unor oportunități de manifestare a muzicienilor de pe toate meridianele lumii.

Cei mai mulți dintre muzicienii din Moldova plecase pentru un câștig mai bun, cântând în metrou sau pe stradă. Pentru unii dintre ei, însă, aceste plecări au însemnat mai mult decât niște simple acțiuni motivate economic – aceștia au fost lăutarii. Având o inteligență muzicală deosebită și stăpânind, prin definiție, polilingvismul muzical specific tradiției lăutărești, ei s-au integrat în acel mediu propice căutătorilor de „noi sonorități” și au descoperit lumea distinsă, nobilă, a divertismentului muzical parizian. Spațiile sonore pariziene, unde se cânta cu mult rafinament și virtuozitate, se aflau la un pol opus față de somptuozitatea muzicală a sălilor de concert sau de nunți din Moldova. Muzicienii s-au regăsit și s-au adaptat în aceste noi dimensiuni muzicale, abordând și alte genuri precum jazzul sau muzicile latinoamericane.

Repertoriul interpretat a fost unul imens, de multe ori necunoscut, cântat sau improvizat fără repetiții, fără pregătire prealabilă, exact așa cum se obișnuiește în tradiția lăutărească din Moldova. Muzicienii trebuiau să dea dovadă nu doar de cunoștințe enciclopedice în repertoriile universale, dar și de o memorie muzicală de excepție. În aceste împrejurări, calitățile specifice artei lăutărești – intuiția improvizatorică, abilitatea de a se adapta oricărui gen muzical, de a acompania orice melodie după auz, și multe altele, la care se adaugă și talentul, firea comunicabilă și dragostea pentru muzică – moștenire transmisă de generații – le-a permis nu doar să se integreze cu succes în aceste formații, ci și să se mențină în cadrul acestora pe parcursul a mai multor ani.

Odată cu lărgirea repertoriului, s-a lărgit și aria intereselor artistice, ei fiind atrași în general de muzica de factură *fusion*. Reveniți acasă, sau rămași în afară, acești lăutari s-au distanțat oarecum de muzica lăutărească locală, care, - spun ei, „nu mai este aceeași”. Totuși, au continuat căutările artistice, ceea ce a însemnat reconsiderarea vechilor tradiții lăutărești, care astăzi, într-adevăr, se află într-un stadiu de. Are loc o „ruptură” dintre generația de lăutari „de tradiție” și cea nouă, care nu provine neapărat din mediul lăutăresc, care nu-și mai pune problema păstrării repertoriilor vechi sau a manierelor de interpretare lăutărești locale, dar care și-a însușit și dezvoltă în special arta de interpretare de virtuozitate.

Totuși, fără a fi legate direct, fenomenele migrației muzicale și al „noii muzici lăutărești” fac parte dintr-un proces complex de profundă transfigurare ce stă sub semnul universalizării și omogenizării limbajelor muzicale contemporane.

Cuvinte-cheie: migrație muzicală, tradiție lăutărească, „noua muzică lăutărească”, muzica fusion

MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA TIPĂRITĂ ȘI NETIPĂRITĂ

GHEORGHE NEAGA'S PRINTED AND UNPRINTED INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC

NATALIA CHICIUC²⁸,

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

Aproape orice tip de cercetare muzicologică are ca punct de reper una sau mai multe partituri semnate de diferiți reprezentanți ai domeniului compoziției muzicale. În timp ce unele dintre ele sunt editate, altele se găsesc doar în variantă de manuscris. Acest fapt nu împiedică, de regulă, atingerea scopului propus și realizarea anumitor obiective în procesul de investigație. În plan național însă, odată ce o lucrare este netipărită, muzicologul are o problemă în plus: găsirea ei.

Un exemplu îngust ce ilustrează perfect împrejurările nu tocmai fericite în care se păstrează materialul muzical autohton este repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. O bună parte a fost editată cândva, preponderent în anii 1960-1980. O serie de miniaturi pentru pian sau pentru vioară și pian – *Dans lent*, *Studiu de concert*, *Preludiu*, *Fugă*, *Doină*, *Povestire*, *Melodie*, *Tamburină*, *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Recitativ* și *Burlescă* ș.a. – i-au fost incluse de edituri precum *Literatura artistică*, *Cartea moldovenească* ori *Совемский композитор* în diferite culegeri didactice. Alte opusuri mai voluminoase și în genuri cu forme ample au avut parte la aceleași edituri de ediții individuale, printre care *Joc* și *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian, *Sonată* pentru pian și *Sonată* pentru vioară și pian nr. 1, *Cvartet* pentru instrumente cu coarde nr. 1, *Suită* pentru pian, *Suită* pentru cvartet de coarde ori *Suită* pentru orchestră de coarde.

În privința lucrărilor instrumentale de cameră netipărite ale lui Gheorghe Neaga problema este una mult mai serioasă decât pare. Încremenite în timp, câteva manuscrisuri se mai găsesc în Biblioteca Națională a Republicii Moldova, în cea a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în fondul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, precum și în colecțiile de partituri ale Sălii cu Orgă sau în cele ale Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”. Este vorba despre *Șase miniaturi* pentru pian, *Măști* – două piese pentru vioară și pian pe teme de Prokofiev și Șostakovici, *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, *Suită concertantă* pentru violoncel și pian, *Suită*

²⁸ chiciuc.natalia@yahoo.com

pentru orchestră de cameră, *Arie*, *Bolero*, *Allegro* pentru orchestră de cameră sau *Concert* pentru orchestră de cameră.

Ultima speranță conduce spre arhiva privată a compozitorului – formată din partiturile strămutate în SUA odată cu emigrarea sa, dar și din altele create deja acolo – și moștenită astăzi de fiicele violonista Lucia Neaga și pianista Angela Neaga, ambele stabilite în SUA. *Melodie de dragoste* – piesă pentru vioară pe o temă din *Rhapsody in blue* de Gershwin, *Images* – piesă pentru pian, *Vals nostalgic* – piesă pentru vioară, *Bach for all times* pentru pian la 4 mâini, *Sonată* pentru vioară și pian nr. 2, *Trio* pentru vioară, violoncel și pian ori *Cvartet* pentru instrumente cu coarde nr. 3 sunt câteva exemple de manuscrisuri ce pot fi studiate doar colaborând cu cele două interprete, care au reușit până în acest moment și să încropească o listă a opusurilor instrumentale de cameră semnate de tatăl lor. Din nefericire însă, lista nu este una completă și finalizată. O serie de partituri sunt de negăsit – *Cvartet* pentru instrumente cu coarde nr. 3, *Cvartet* pentru flaut, vioară, violoncel și pian în 4 părți ori *Suită* pentru cvintet de instrumente de suflat –, iar o alta ridică mari semne de întrebare: fie sunt titluri enumerate în diverse ediții enciclopedice și biobibliografice, ale căror note se presupune că nu au existat vreodată, fie sunt creații editate fără să se cunoască anii de compunere sau alte informații cu caracter istoric deosebit de importante pentru procesul de investigație.

Anume aceste ultime detalii determină deseori blocaje serioase în cercetarea muzicii instrumentale de cameră a lui Gheorghe Neaga și, implicit, în valorificarea unui patrimoniu autohton prețios.

Cuvinte-cheie: muzică instrumentală de cameră, ediție, manuscris, tipărit, netipărit

SENTIMENTUL RELIGIOS ȘI IDEALUL PATRIOTIC ÎN PRICEASNA „MÂNTUIRE” A COMPOZITORULUI ION VIDU

RELIGIOUS SENTIMENT AND PATRIOTIC IDEAL IN THE PRAYER "SALVATION" OF THE COMPOSER ION VIDU

ION ALEXANDRU ARDEREANU²⁹,
doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea de Vest din Timișoara, România

Considerată de muzicologi ca fiind una dintre cele două piese de sine stătătoare ce reprezintă, alături de cele trei liturghii ale compozitorului, efigia creației sale corale religioase,

²⁹ i.ardereanu@gmail.com

priceasna *Mântuire*, destinată ceremonialului liturgic ortodox al Crăciunului, abundă nu doar în semnificații sacre ci și în pregnante sensuri patriotice românești.

Lucrarea este adusă de către principalii biografi ai compozitorului în legătură cu momentele solemne ale anului 1918, momente în care românii se revedeau din nou într-o singură țară și sub o singură stăpânire, românească. Așadar, cu toate că sensul textului lucrării este eminent religios, cheia înțelegerii contextuale a deplinei ei semnificații se regăsește în sentimentele de profundă exaltare trăite cu siguranță de compozitor în contextul Marii Uniri, deziderat pentru care și el, cu armele sale, penița de compozitor respectiv bagheta dirijorală, a luptat energic, ajungând inclusiv în ipostaza de a fi judecat și închis, în anul 1917, de către autoritățile austro-ungare pentru acuzația de înaltă trădare. Aceste două dimensiuni ale lucrării, religioasă în mod explicit dar și patriotic în mod contextual, ne determină să observăm un sens unificat al „nașterii” ca element de intervenție dezrobitoare a Divinului ce se manifestă direct în și pentru binele umanității; această umanitate este privită atât prin prisma caracterului său universal (atunci când ne referim la nașterea Mântuitorului Iisus Hristos) cât și prin prisma caracterului său particular, desfășurat într-un loc și timp dat (atunci când ne referim la nașterea statului unitar Român și implicit la dezrobirea poporului român).

Aceste simțăminte, ce îmbină armonios sentimentul religiosului (dragostea de Dumnezeu) cu cel al loialității față de semenii de același sânge (dragostea de aproapele), au dus la nașterea unei capodopere pentru cor mixt, desfășurată pe foarte mare întindere de text muzical și destinată, ca aducere aminte a celor două elemente mai sus enunțate, performării ei în marele praznic al Nașterii Domnului. Lucrarea armonizează coral sonoritățile specifice muzicii de strună bănățene și este, prin multitudinea de sensuri ce se pot desprinde din ea, de o însemnată relevanță pentru toți pasionații de istoria muzicii românești.

Cuvinte-cheie: Ion Vidu, muzică corală românească, muzică ortodoxă, muzică patriotică

IN HONOREM CORNEL ȚĂRANU

IN HONOREM CORNEL ȚĂRANU

CRISTINA ȘUTEU³⁰,

doctor în muzică, asistent universitar,

Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

Personalitate plurivalentă, maestrul și academicianul Cornel Țăranu (născut la Cluj în 20 iunie 1934), este o figură proeminentă a muzicii contemporane românești și universale. S-a

³⁰ suteu.cristina@amgd.ro

remarcat în calitate de compozitor, muzicolog, profesor, dirijor al ansamblului *Ars Nova* precum și director artistic al Festivalului de muzică contemporană „Cluj Modern”.

Are la bază o pregătire profesională de excepție: a studiat compoziția în perioada 1951-1957 cu Sigismund Toduță la Conservatorul clujean numit actualmente Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”. Perfecționarea și-a continuat-o la Conservatorul din Paris, unde a studiat – între 1966-1967 și în 1972 – cu Nadia Boulanger și Olivier Messiaen. În anii 1968, 1969 și 1972 a participat la cursurile de vară de la Darmstadt studiind cu Karlheinz Stockhausen (compoziție), György Ligeti (analiză), Bruno Maderna (dirijat) și Christoph Caskel (percuție).

Devenind cadru universitar al Conservatorului de Muzică încă din 1957, coordonator de doctorat și directorul departamentului de Compoziție din 1990, maestrul Cornel Țăranu a predat *Compoziție, Elemente de stilistică muzicală în secolul XX și Discursuri muzicale alternative (teatru, balet, film, media)*.

În anul 1968 a fondat ansamblul *Ars Nova*, care a ajuns cea mai longevivă formație de muzică contemporană din România. De-a lungul timpului, muzicienii care s-au reunit în acest „laborator artistic” au oferit publicului un număr impresionant de prime audiții, lucrări special dedicate *Ars Novei*, înregistrări, concerte și turnee în Europa.

Preocupările încă din timpul studiilor pentru creația lui George Enescu s-au concretizat în publicarea unui volum de referință intitulat *Enescu în conștiința prezentului* (1969, Editura pentru Literatură, București). Lucrarea a fost tradusă în franceză cu titlul: *Enesco dans la conscience du présent* (1981, Editura Științifică și Enciclopedică, București). De asemenea, a finalizat, conform schițelor originale ale lui Enescu, *Simfonia nr. 5* (părțile I și IV), *Caprice roumain pentru vioară și orchestră*, poemul vocal-simfonic *Strigoii* pentru soprană, tenor, bariton, cor și orchestră.

Din 1993 a fost membru corespondent al Academiei Române, devenind membru titular în 2012. A înființat în anul 1995 Festivalul „Cluj Modern” pe care îl coordonează în calitate de director artistic. A susținut cursuri de măiestrie la instituții de renume din Germania, Israel, Elveția și Statele Unite ale Americii.

A compus muzică de cameră, vocală, vocal-simfonică, orchestrală, două opere (*Secretul lui Don Giovanni* – 1969-1970 și *Oreste și Oedipe* – 1999-2001), precum și muzică de film. Reprezentând o efigie a școlii muzicale românești contemporane de compoziție, Cornel Țăranu are incluse peste 100 de lucrări în patrimoniul culturii muzicale naționale și universale.

Cuvinte-cheie: Cornel Țăranu, compozitor, dirijor, muzicolog, profesor, *Ars Nova*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРОВОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ И ПАРАЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

ASPECTE INTERPRETATIVE ALE MUZICII CORALE LITURGICE
ȘI PARALITURGICE DE GHEORGHE SVIRIDOV

PERFORMANCE ASPECTS OF THE CHORAL LITURGICAL
AND PARALITURGICAL MUSIC OF GEORGY SVIRIDOV

ЕЛЕНА ЛИТВИНЕНКО³¹,

преподаватель,

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В Неждановой, Украина

Одним из самых ярких явлений в истории хоровой музыки XX века предстает творчество Георгия Васильевича Свиридова. Особый интерес у современного хормейстера вызывают духовные хоровые сочинения композитора, находящиеся на границе концертной и богослужебной форм творческой деятельности хоровых коллективов.

Исследование указанного типа сочинений относится, с одной стороны, к области *литургического* музыкознания, с другой стороны, *исполнительского* музыкознания. Это требует от исследователя применения сложного комплекса методов исследования: от методов музыкальной медиевистики (рассмотрение действия принципов осмогласия, попевочной структуры знаменного распева, мелизматических фигур кокиз и фитных оборотов и т. д.) и инструментов традиционного анализа классического музыкознания (интонационный, ладо-гармонический, метро-ритмический, жанрово-стилевой и др.) до методов теории хорового исполнительства (исполнительские задачи, особенности интерпретации того или иного сочинения).

Наш доклад посвящен результатам анализа ряда хоровых сочинений Г. Свиридова, относящихся к пограничной области литургико-паралитургической музыки (прежде всего, ряд образцов хорового цикла «Песнопения и молитвы», 1994), которую сам композитор определял как «Музыку, отмеченную влиянием Святого Духа».

Главной задачей, которую мы ставили перед собой, является обнаружение истоков музыкального языка указанных сочинений, а также всего комплекса музыкально-выразительных средств, задействованных композитором в воплощении духовного смысла текста. Также нами ставится проблема свиридовского «видения» традиционных богослужебных текстов и влияние этого авторского прочтения на музыкальную сторону анализируемых произведений.

³¹ litlev14@gmail.com

Все указанные аспекты анализа связаны с разрешением поставленной цели: на примере ряда сочинений Г. Свиридова выявить и прояснить те исполнительские задачи, которые предстают перед хормейстером и хоровыми коллективами, исполняющими музыку литургического и паралитургического типа (манера исполнения, роль и степень активизации экспрессивности хорового звучания, приемы богослужебного пения средневековой эпохи и Нового времени и др.).

Акцент в нашем исследовании сделан также на явлении «тексто-музыкальной формы» (термин «poetic-musical form» по В. Апелю), при которой присутствует не просто тесная связь между словесной и музыкальной сторонами хорового сочинения, а прямая зависимость музыкального формообразования от вербального начала, в большой степени свойственная древнерусской монодии и присутствующая в литургической и паралитургической музыке композиторов XX века, в том числе Г. Свиридова.

Автором выявлена различная степень близости вербальных текстов богослужебным прототипам, различные формы взаимодействия авторского хорового стиля ряда сочинений Г. Свиридова с древнерусской певческой традицией, народным восточнославянским пением, церковно-певческой культурой Нового времени, в том числе различные формы взаимосвязи с хоровым письмом XVIII – XIX столетий и композиторами московской хоровой школы Ст. Смоленского рубежа XIX – XX вв. и их последователей.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, литургическая и паралитургическая музыка, Георгий Свиридов, тексто-музыкальная форма, певческое искусство

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN MUZICA SACRĂ POLIFONICĂ SÂRBEASCĂ, SEC. XIX-XX

TRADITION AND INNOVATION IN SERBIAN POLYPHONIC SACRED MUSIC, THE 19TH – 20TH CENTURIES

ADRIAN CĂLIN BOBA³²,
doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea de Vest din Timișoara, România

Istoria muzicii corale sârbești a început în secolul 19 cu lucrările compuse de către Kornelije Stanković. Opera creativă a lui Kornelije ocupă loc aparte în istoria muzicii sârbești pentru că el este primul compozitor preocupat și de armonia corală. El stabilește un program cu

³² diac_adrianboba@yahoo.com

cântece populare sârbești, armonizate de el sau alți compozitori. Cu siguranță însă cel mai important urmaș al lui Stankovic este compozitorul Stevan Stojanovic Mokranjac (1856 - 1914). Mokranjac este poate cea mai marcantă personalitate a trecutului muzicii sârbești. A fost un bun cunoscător al folclorului și a avut o mare contribuție la cercetarea și valorificarea lui. În ceea ce privește sfera de preocupare componistică a lui Mokranjac, acesta a explorat îndeosebi muzica corală, domeniu în care realizează opusuri de excepție. Cântarea populară bisericească de la Karlovci a fost notată pentru prima dată într-o formă de scriere modernă, de către compozitorul sârb Kornelije Stankovic (1831 - 1865). Acesta a reprezentat o personalitate marcantă a istoriei muzicale sârbe. În 1864, cu un an înainte de moartea sa, a fost tipărită a treia parte a operei sale numită *Pravoslavno crkveno pojanje u scrpskoga naroda (Cântarea bisericească ortodoxă la poporul sârb)*, lucrare de cercetare deosebit de importantă pentru urmașii săi.

Opera creativă a lui Kornelije Stankovic ocupă loc aparte în istoria muzicii sârbești pentru că el este primul compozitor preocupat și de armonia corală. Prima sa *Liturgija* a fost cântată în 1851 la Castelul patriarhului Josif Rajacič din Viena, a doua *Liturgija* în 1852 într-o biserică greacă vieneză, mai târziu ambele închinat societății muzicale sârbe din Panciova (Pančevo). El este primul cu o educație muzicală temeinică care s-a ocupat de păstrarea motivelor populare în compozițiile artistice. Acea aplecare către tot ce provine din popor a fost, de fapt, fațeta modului de ideologie romantică pe care l-a exprimat și păstrat tineretul luptător sârb de la jumătatea veacului al XIX-lea, ceea ce s-a văzut și în activitățile unei organizații puternice, Uniunea Tineretului Sârb.

Cu siguranță însă cel mai important urmaș al lui Stankovic este compozitorul Stevan Stojanovic Mokranjac (1856 – 1914). Mokranjac este poate cea mai marcantă personalitate a trecutului muzicii sârbești. A fost un bun cunoscător al folclorului și a avut o mare contribuție la cercetarea și valorificarea lui. În ceea ce privește sfera de preocupare componistică a lui Mokranjac, acesta a explorat îndeosebi muzica corală, domeniu în care realizează opusuri de excepție. Activitatea lui nu se limitează la creația componistică. Mokranjac este totodată un bun dirijor și pedagog. Sub bagheta acestuia Societatea de cântări din Belgrad a cunoscut numeroase succese, concertând în mai multe țări (Austro - Ungaria, Bulgaria, Turcia, Rusia, Germania). În ceea ce privește domeniul pedagogic, trebuie amintit că Mokranjac a fost profesor de muzică la unul dintre liceele belgrădene și ceea ce este mai important, a predat la Seminarul Teologic (Bogoslovija) din același oraș (Marinkovic, *Sonja-Istorija muzike*, Beograd, 1994, pag. 121-122.). A avut o mare contribuție la înființarea primei școli de muzică de pe teritoriul de atunci al Serbiei, în anul 1899.

Cuvinte-cheie: istoria muzicii sârbești, tradiție corală, compozitori, Kornelije Stanković, St. St. Mokranjac

STIL ȘI ORIGINALITATE ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC. MINIATURILE PENTRU PIAN *HEDONISME*

STYLE AND ORIGINALITY IN THE CREATION OF VASILE IJAC. MINIATURES FOR PIANO *HEDONISMS*

IULIA ROMAN³³,

doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea *Aurel Vlaicu* din Arad, România

Considerat ca fiind unul dintre cei mai instruiți muzicieni bănățeni, și unul dintre cei mai talentați și prolifici compozitori, Vasile Ijac și-a adus aportul la cultivarea constantă a muzicii bănățene. Așa se și explică faptul că Vasile Ijac se afirmă printre compozitorii generației sale ca unul dintre cei mai “la zi” compozitori ai perioadei interbelice. Limbajul muzical al operelor sale dovedește o exprimare clară a notei de modernitate din creația românească a acestei perioade.

Creația muzicală a compozitorului cuprinde aproape toate genurile muzicale, însumând un număr important de opusuri dedicate muzicii vocale, corale și instrumentale (pentru pian solo). A mai compus muzică de cameră, muzică simfonică, muzică vocal-sinfonică, muzică concertantă și muzică de scenă.

Compozitorul Vasile Ijac, unicul compozitor bănățean al primei jumătăți a secolului al XX-lea care a scris cinci simfonii, supranumit astfel „părintele simfonismului bănățean”, a fost laureat al Premiului de Compoziție *George Enescu*, Mențiunea I onorifică, la ediția din anul 1937, pentru *Simfonia a II-a*.

Creația pianistică a compozitorului Vasile Ijac este una dintre direcțiile în care și-a afirmat din ce în ce mai profund și original aportul artistic. Lucrările sale pentru pian se orânduiesc de-a lungul unor etape componistice distincte, cu evidente transformări.

Antrenând o tehnică interpretativă instrumentală avansată, cele opt caiete ale *Hedonismelor* se înscriu într-o paletă expresivă largă, subordonată ideii de plăcere, însușindu-și foarte bine titlul general al ciclului de miniaturi.

Estetica definește hedonismul ca expresia epidermică a plăcerii, principala funcție a artei fiind aceea de a delecta. Comportamentul hedonist reprezintă necesitatea de comunicare eficientă cu sentimentele, simțurile și nevoile proprii.

Cuvinte-cheie: Vasile Ijac, creație, pian, Hedonisme, miniaturi

³³ iuliaroman13@gmail.com

SERIA „LULLABIES”, OP. 33 DE JOSEF SUK ÎNTRE TRADIȚIA BERCEUSEI ROMANTICE ȘI INEFABILUL IMPRESIONIST

„LULLABIES” SERIES OP. 33, BY JOSEF SUK AMIDST THE ROMANTIC
BERCEUSE TRADITION AND THE ETHEREAL IMPRESSIONIST

IOANA-LAURA TURTĂ-TIMOFTE³⁴,

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

Berceuse se poate traduce foarte simplu în limba română, ca un „Cântec de leagăn”. Dar fiecare națiune are propria sa denumire: în engleză întâlnim terminologia de *Lullaby* sau *Cradle song*, în germană – *Wiegenlied*, în italiană – *Ninnananna*, etc. Dar, cuvântul *berceuse* provine din limba franceză și are menirea de a aminti de cunoscutul cântec de leagăn, *Frère Jacques*. *Berceuse*-le au apărut mai întâi în muzica vocală, au fost preluate în timp și de muzica instrumentală, dar urmând același tipar: ritmică ostinată, constantă, în 6/8 sau 3/4 (din secolul al XX-lea sunt introduse și măsurile binare sau compuse), nuanțe care nu depășesc în general un forte.

Este un gen specific secolului al XIX-lea, chiar dacă era cunoscut încă din Antichitate. Prezintă un caracter de refren liniștitor, adormitor, ce sugerează delicatețe, tandrețe, liniște, suavitate. În mod uzual, *Berceuse*-le sunt scrise pentru pian, dar găsim în literatura muzicală și lucrări scrise pentru muzică de cameră, orchestră sau voce și pian. Din secolul al XX-lea, putem observa o preferință a compozitorilor pentru *lullaby*. Consider că acest fapt se datorează în primul rând ușurinței compozitorilor de a modela acest gen: *berceuse*-le pot fi lucrări de sine stătătoare, parte a unui întreg sau pot deveni chiar o serie de lucrări.

La începutul secolului al XX-lea (1910-1912), compozitorul ceh Josef Suk a scris un ciclu de șase piese pentru pian, pe care le-a denumit simplu – *Ukolébavky* sau *Lullabies* (în engleză), op. 33. Fiecare dintre ele reprezintă o bijuterie pianistică îndelung șlefuită, care denotă un stil componistic matur, personal și cu adevărat original. Suk a reușit să îmbine în aceste tablouri, sentimentalismul tipic romantic cu inefabilul impresionist. Simplitatea melodiilor devine aproape bântuitoare pe parcursul lucrării; iar prin repetarea și reluarea motivelor ritmico-melodice, această serie devine o suită de *berceuse*.

Genul *berceuse* poate fi un exemplu bun de improvizație și de construcție a variațiunilor, iar Josef Suk nu se abate de la acest principiu componistic a *lullaby*-urilor. Sunt influențate des de muzica populară, ceea ce este evident și în această suită. Sunt piese de caracter scurte, pline

³⁴ turtalaura@gmail.com

de imaginație și cu titluri reprezentative. Compozitorul ceh a reușit prin această suită, să creeze o punte de legătură între *berceuse* de tip romantic și inedita *berceuse* a începutului de secol XX, prin următoarele modalități: a păstrat aceleași trăsături componistice ale genului preluate de la precursori, dar le-a transformat prin utilizarea unor mijloace armonice specifice secolului XX.

Cuvinte-cheie: Josef Suk, berceuse, suită instrumentală, formă muzicală, interpretare pianistică

ВКЛАД ТЕЛОНИУСА МОНКА В РАЗВИТИЕ ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

CONTRIBUȚIA LUI THELONIOUS MONK ÎN DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE DE JAZZ

THELONIOUS MONK CONTRIBUTION IN THE DEVELOPMENT OF JAZZ PIANO ART

VEACESLAV DAȘEVSKI³⁵,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Pastice

В джазовой музыке особое место занимает фортепиано, с которым связано возникновение и развитие многих джазовых стилей. Одним из ярчайших новаторов джазового фортепиано является Телониус Монк. Он прославился как создатель бибопа (*bebop*), который называют «тихой революцией» в мире джаза. «Отцами» бибопа также считаются Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи, но именно Телониус Монк стал основоположником этого стиля, разработавшим его особую ритмико-гармоническую основу. Как солист он часто практиковал технику левой руки, характерную для стиля *страйд* (*Harlem Stride Piano*), особенно при исполнении джазовых баллад. В правой руке пианист часто использовал особые, ставшие характерными для его стиля, угловатые фигуры, акцентируя при этом альтерированные тона в аккордах. В малых составах его игру характеризуют свободная трактовка фортепианной фактуры и мастерское применение сложных диссонансирующих аккордов в разных обращениях. Одной из основ ладового мышления Телониуса Монка, его своеобразной визитной карточкой можно считать целотонную гамму, на основе которой он часто выстраивал аккордовые структуры и мелодические пассажи. Как пианист, он использовал новаторские способы игры на

³⁵ dashinn777@yahoo.com

фортепиано: эффект эха с применением фортепианной педали, создание иллюзии повышения и понижения тона (так называемый *pitch bending*), кластеры и др.

Телониус Монк оставил творческое наследие абсолютно во всех форматах, от сольных выступлений до руководства биг-бэндом. Его партнерами были самые выдающиеся джазовые музыканты: Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Джон Колтрейн, Майлз Дэвис, Сонни Роллинс, Кларк Терри, Джерри Маллигэн и другие. Уникальная пианистическая манера Монка в полной мере распространялась и на его игру в ансамбле. Он не просто аккомпанировал солисту, но вел с ним диалог, формируя развитую контрапунктическую фактуру. Прекрасным примером служит запись с Дж. Колтрейном (*Carnegie Hall, 1957*), в полной мере выявляющая выдающиеся черты Монка как музыканта.

Телониус Монк проявил себя как выдающийся джазовый композитор, автор знаменитых тем, ставших джазовыми стандартами – таких, как *Rhythm-a-Ning, Blue Monk, Stright, No Chaser, Criss Cross, Misterioso* и др. Его перу принадлежит, наверное, самая красивая джазовая баллада: *'Round About Midnight*. Композиции Монка оригинальны и совершенны по форме (Дж. Колтрейн назвал его «архитектором музыки высочайшего порядка»). К сожалению, при жизни Монк не сразу получил признание, многие из его новаторских идей не были поняты современниками, и лишь со временем они были оценены по достоинству. Сегодня Телониус Монк по праву считается классической фигурой в истории джаза. Цель будущей статьи – охарактеризовать творчество музыканта на основе изучения зарубежных информационных источников и анализа его композиций.

Ключевые слова: баллада, бибоп, джазовая гармония, джазовое фортепиано, джазовые стандарты, Телониус Монк

ASPECTE TEORETICE ALE GENULUI VOCAL-SIMFONIC

THEORETICAL ASPECTS OF THE VOCAL-SYMPHONIC GENRE

PAVEL GAMURARI³⁶,

lector universitar, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Estetica unui cântec orchestral își are originea în epoca romantismului, când a apărut ideea că într-un cântec vocea și acompaniamentul alcătuiesc o unitate muzicală inseparabilă.

³⁶ paulgamurari86@gmail.com

Într-un cântec romantic, însoțirea instrumentală a dobândit semnificația celor mai importante mijloace de exprimare a sentimentelor lirice. Acest lucru a făcut posibilă utilizarea conștientă a capacităților timbrale ale orchestrei, ceea ce a dus la apariția genului de cântec orchestral. Istoric, cântecele care au fost create în secolele al XIX-lea și la începutul secolului XX pentru voce și orchestră au coexistat întotdeauna cu propriile versiuni vocale, dar și cu pian. Acest lucru s-a datorat condițiilor vieții muzicale – utilizarea preconizată a cântecului, în principal pentru realizarea muzicii cotidiene.

Istoria genului de cantată începe în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Apoi, o compoziție vocală pentru o singură voce a fost numită cantată, în contrast cu o compoziție instrumentală numită sonată. Odată cu dezvoltarea operei în Italia, s-a dezvoltat și forma de cantată, care a început să conțină nu doar un singur număr vocal solo, ci mai multe. Alessandro Scarlatti, unul dintre reprezentanții operei secolului al XVII-lea, a scris mai multe cantate - mini-opere de concert în care se cântă povești pastorale sau pline de umor -, dar sunt jucate doar în arii, duete și recitări. Clasicul genului este italianul Giacomo Carissimi, care a contribuit foarte mult la dezvoltarea cantatei spirituale.

Bach a scris sute de cantate spirituale destinate sărbătorilor bisericii. Ele sunt diverse prin compoziție și conținut. Următoarea etapă în dezvoltarea genului este asociată cu opera lui W.A. Mozart. În cantatele sale „masonice”, create în ultimii ani ai vieții sale, Mozart a dezvoltat stilul coral, prezent și în Requiemul său.

În a doua jumătate a secolului XVIII, cantata bisericii germane a fost criticată de reprezentanții iluminării germane și și-a pierdut popularitatea.

În opera compozitorilor-romantici ai secolului XIX. genul cantata se estompează în fundal. În secolul XX, apar lucrări care combină caracteristicile cantatei și altor genuri. De exemplu, cantatele de scenă *Carmina Burana*, *Catulli carmina* de K. Orff.

Două genuri complexe de muzică cu text – cantata și oratoriu. Ambele sunt genuri conceptuale care compun funcția corespunzătoare a genului în comparație cu ciclul coral sau vocal: acesta din urmă depășește rar cadrul liric, în timp ce muzica cantata-oratorică este caracterizată de o legătură cu teme epice, eroice sau istorice.

În stilul lor de gen, cantata și oratoriul sunt foarte apropiate unele de altele, ceea ce face ca acestea să fie adesea combinate într-un grup colectiv. Ambele sunt tipuri de compoziții vocal-simfonice și sunt formate din aceleași genuri constitutive: coruri, arii sau cântece, recitații, ansambluri, introduceri simfonice, și uneori episoade simfonice interne.

Cu toate acestea, diferențele fundamentale dintre cantată și oratoriu sunt încă semnificative și ar trebui să le acordăm atenție. Aceste diferențe sunt determinate de originea ambelor genuri.

Oratoriu, în formarea sa, a avut drept scop inițial să povestească despre evenimente semnificative, ulterior, devenind un gen adiacent al muzicii verbale, a păstrat o legătură fundamentală cu epopeea. Aceasta determină cele mai importante trăsături tipice ale oratoriului – monumentalitate și complot.

Cuvinte-cheie: cantată, oratoriu, cântec simfonic, gen, stil, text

CREAȚIA POPULARĂ *CIULEANDRA* ÎN VERSIUNEA INTERPRETATIVĂ JAZZISTICĂ A COMPOZITORULUI A. ȘTEFĂNEȚ

THE FOLKLORIC CREATION *CIULEANDRA* IN THE JAZZ INTERPRETATIVE VERSION OF COMPOSER A. ȘTEFĂNEȚ

CRISTINA PINTILIE-ROMANENCO³⁷,

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

Scopul acestui articol constă în analiza procedeele de sinteză a jazzului cu folclorul muzical românesc. Ca obiect de studiu a fost aleasă *Ciuleandra*, ultima piesă interpretată în cadrul proiectului *Omagiu Mariei Tănase*, realizat de Anatol Ștefăneț în 2014 cu formația sa etnojazz *Trigon*. *Ciuleandra* reprezintă un dans popular cu un tempo progresiv, accelerat treptat: *Andante – Moderato – Allegretto – Allegro – Presto*. În ceea ce privește partida vocală, care reprezintă strigaturi, ea se extinde pe strofele 2-8, fiind întreruptă de interludiu. Viziunea interpretativă a lui A.Ștefăneț este un model rar întâlnit, când conceptul unei lucrări jazzistice este influențat de un alt tip de artă și anume teatrul. În acest context putem menționa experimentele formației *Cvarta* din anii '80 ai secolului trecut care practicau în compozițiile sale elemente ale teatrului instrumental. În *Ciuleandra* influența teatrului popular se manifestă din introducere, bazată pe un dialog recitativ între două din cele șase soliste. În acest sens introducerea este una proeminentă, depășind cu mult, în raport cu originalul, durata acestei melodii. Componenta ansamblului instrumental este mai puțin tradițională: aici se îmbină armonios cvartetul de coarde de origine clasică cu secția ritmică de origine jazzistică (percuție și pian) puțin alterată prin includerea instrumentului din orchestră populară (acordeon) și soprano saxofon în postură de solist.

A. Ștefăneț transformă materialul muzical original într-o manieră inovatoare: în primul rând, el vine cu schimbările fondului intonațional al piesei. Astfel, celulele melodice sunt plasate pe o scară ascendentă de semiton (de la sunetele *mi, fa, fa diez*), și ulterior, pe o scară

³⁷ cristinadirect21@yahoo.com

descendentă (de la sunetele *si bemol, la, la bemol*). Sunt introduse, de asemenea, și unele schimbări pe plan metroritmic: 3 măsuri sunt realizate în 4/4, iar cea de-a patra în 2/4, asigurând astfel fluiditatea discursului muzical. Pe fundalul instrumental se realizează dialogul celor două soliste (C. Pintilie și G. Burlacu). Este un text improvizat spontan. Cântărețele joacă o scenetă din mediul rural, în rolul fetelor tinere, nemăritate care se pregătesc de jocul din sat, unde făceau cunoștință cu flăcăii holtei. Astfel piesa *Ciuleandra* din repertoriul M. Tănase în viziunea lui A. Ștefăneț este un exemplu unic de fuziune a tradițiilor instrumentale jazzistice și a celor muzical-teatrale populare. În acest context versiunea interpretivă a piesei vizate reprezintă un exemplu unic în practica jazzistică din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: folclor, jazz, A. Ștefăneț, Maria Tănase, Ciuleandra, interpretare, teatru, voce, orchestra

REPERE CONCEPTUALE ALE CĂRȚII LUI D. BOGDANOVIC "COUNTERPOINT FOR GUITAR WITH IMPROVIZATION IN A RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS"

CONCEPTUAL REFERENCES OF D. BOGDANOVIC'S BOOK "COUNTERPOINT FOR GUITAR WITH IMPROVIZATION IN A RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS"

MIHAIL AGAFIȚA³⁸,
doctorand,
Universitatea de Stat *Dimitrie Cantemir*, Chișinău

Scopul articolului de față constă în trecerea în revistă a unui dintre cele mai neobișnuite manuale de chitară clasică modernă scrise de compozitorul, improvizatorul și chitaristul Dusan Bogdanovic, un expert incontestabil în diverse stiluri interpretative precum muzica clasică, jazz, muzica etnică. Bogdanovic a lucrat ca solist și membru al trupelor muzicale, a predat la instituțiile de învățământ superior din Statele Unite, Italia și Elveția. Bazându-se pe experiența interpretativă și pedagogică proprie, în cartea sa cu titlul *Counterpoint for guitar with improvization in a Renaissance style and study in motivic metamorphosis* autorul intenționează să ofere fiecărui muzician posibilitatea de a dezvolta aptitudinile de integrare a diferitelor stiluri interpretative, redescoperind formele muzici renescentiste din sec. al XVI-lea și dezvoltând spontaneitatea actului interpretativ. Manualul are trei secțiuni de bază: prima cu genericul

³⁸ mihail.agafita@gmail.com

Contrapunctul de 2 și 3 voci; secțiunea a doua – Improvizație în stilistica idiomaticei renascentiste (sec. al XVI-lea), și secțiunea a treia ce are denumirea Studiul metamorfozelor motivice, fiind dedicată principiilor și metodelor de dezvoltare melodică. Merită de accentuat că autorul are un concept propriu privind dezvoltarea muzicii de tradiție academică. Bazându-se pe o bază estetică și filosofică solidă (C.G. Jung, J. Piaget, I. Prigogine, I. Stengers), D. Bogdanovic afirmă, că dezvoltarea tradiției muzicale vestice a ajuns la coexistența numeroaselor stiluri muzicale, mai noi și mai vechi, alcătuite din muzica pre-renascentistă, renascentistă, barocă, clasică etc., precum și la structurile creative și psihologice individuale. Totodată, începând cu Renașterea, împreună cu codificarea sistemului majoro-minor, au fost create structurile muzicale complexe care au cerut de la muzician unele calități noi. Muzicianul trebuie să folosească toate nivelurile și structurile psihice, toate resursele personale, toate aptitudinile sociale. Acest tip de creație presupune mișcarea de la creația colectivă la cea individuală, de la formele arhetipale la cele individuale simbolice, apogeul proceselor sus-menționate fiind un fenomen numit „one-man style”. După opinia autorului, fragmentarea și izolarea fenomenelor muzicale nu au doar un caracter hipertrofic, dar și cauzează pierderea spontanității creative, prin urmare opera clasică în zilele de azi se transformă într-o „relictă muzeistică” sau într-un obiect de manipulare a industriei muzicale. D. Bogdanovic consideră că tradiția muzicală vestică trebuie revitalizată prin aplicarea – foarte echilibrată și fină – a diferitelor nivele, procese, procedee, împrumutate din alte culturi muzicale cu scopul redescoperirii modelelor de integrare și recreării spontanității interpretative. Reflectând experiența proprie a autorului, manualul de față redeschide cititorului natura integrătoare a ființei umane.

Cuvinte-cheie: Dusan Bogdanovic, chitară clasică modernă, improvizație, manual

SYMPHONIC DANCES FROM L. BERNSTEIN'S WEST SIDE STORY IN TERMS OF CONDUCTING INTERPRETATION

***DANSURI SIMFONICE DIN WEST SIDE STORY A LUI
L. BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPRETĂRII DIRIJORALE***

DENIS CEAUSOV³⁹,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The American composer, conductor, pianist, lecturer and thinker Leonard Bernstein (1918-1990) left a rich creative legacy. In 1960, composer combines nine fragments from his

³⁹ denisceausov@mail.ru

musical *West Side Story* under the title *Symphonic Dances*. Despite the fact that composer refers to a suite structure, the parts are performed not separately, but as a cycle. At the same time, each part has its own name and program.

1. Prologue (*Allegro moderato*). "The growing rivalry between two teenage gangs, the Jets and the Sharks".
2. Somewhere (*Adagio*). "In a dream ballet, the two gangs are united in friendship".
3. Scherzo (*Vivace e leggero*). "In the same dream, the gangs break away from the city walls, suddenly finding themselves in a playful world of space, air and sun".
4. Mambo (*Meno presto*). "In the real world again, the competitive dance at the gym between the gangs".
5. Cha-cha (*Andantino con grazia*). "The star-crossed lovers Tony and Maria see each other for the first time; they dance together".
6. Meeting Scene (*Meno mosso*)
7. Cool Fugue (*Allegretto*). "An elaborate dance sequence in which Riff leads the Jets in harnessing their impulsive hostility, figuratively "cooling their jets"".
8. Rumble (*Molto allegro*). "Climatic gang battle; the two gangs leaders, Riff and Bernardo, are killed".
9. Finale (*Adagio*). "Maria's I Have a Love develops into a procession, which recalls the vision of Somewhere".

This article is dedicated to a performance analysis of Bernstein's *Symphonic Dances*. The author focuses on the study of means of musical expressiveness in the context of conductor's interpretation. The tempo, metro rhythm, agogics, dynamics, articulation, orchestral palette, timbre ensemble, leit-intonations and leit-motives of the work are analyzed. Recommendations regarding conductor fingering are also given.

The features of the dodecaphony serial fugue in *Cool Fugue* are determined. Particular attention is paid to the identification and performing interpretation of elements of jazz styles features (*bebop, swing, blues, cool jazz*), as well as Latin American dance rhythms *mambo, cha-cha* and their relationship with the orchestra work content. Bernstein combines successfully the sound palette of a symphony orchestra with melody and a variety of metro-rhythmic thinking of jazz, alternative accents of Latin American dances (*mambo, cha-cha*) and composition techniques of the 20th century.

In the musical language of *Symphonic dances*, the methods of academic and jazz origin are closely interacted. From jazz, composer borrowed such features as blues and jazz modal systems, special techniques of sound production, timbre characteristic of wind instruments and the increased role of jazz and Latin American percussion instruments. The presence of a large

number of orchestral complexities requires a high level of professional training and knowledge both of conductor and symphony orchestra musicians.

Keywords: Symphonic dances, Leonard Bernstein, West Side Story, conductor fingering, jazz, swing, cool, mambo, cha-cha

ÎMBINAREA PROCEDEELOR MELODICE, PERCUSIVE ȘI DE ACOMPANIAMENT LA CONTRABAS DE JAZZ

COMBINATION OF METHODOICAL, PERCUSSIVE AND ACCOMPANIMENT PROCEDURES FOR JAZZ DOUBLE BASS

IGOR SOCICAN⁴⁰,

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

Articolul de față este dedicat îmbinării procedeelelor facturale diferite în cadrul interpretării la contrabas în muzica de jazz. Contrabasiștii de jazz sunt "invidioși" pe instrumentiști-soliști, la instrumente de suflat, pianiști sau chitariști. Posibilitățile dinamice și timbrale ale acestora depășesc posibilitățile contrabasului. Dar, din fericire, entuziaștii acestui uriaș instrument nu stau pe loc. Ei sunt într-o permanentă dezvoltare, ajutându-se și consultându-se unii cu alții, învățând de la alți instrumentiști și inventând procedee și metode inovatoare de interpretare. La începutul erei swingului, a început să apară o nouă tendință: contrabasul, dintr-un simplu acompaniator, a început să adopte rolul de solist. Ca și o specie nouă la începutul procesului său evolutiv, o varietate de stiluri *solo* au început să iasă la suprafață. Virtuozele improvizații cu arcuș ale lui Slam Stewart și cele *pizzicato* asemănătoare cu claxon a lui Jimmy Blanton (ce a devenit modelul normativ al soliștilor de bas pentru restul istoriei jazz-ului), au atras atenția la posibilitățile expresive ale contrabasului. Implicarea pe timp de evaluare a diferitor elemente percusive, precum bătăi pe diferite părți ale corpului instrumentului, utilizarea așa numitor *muted notes* ș. a., au îmbogățit posibilitățile de interpretare la contrabasul jazzistic. Cel mai răspândit element percuționist este *slap*-ul, ce poate fi definit ca un procedeu de interpretare ce combină *pizzicato* cu elemente de percuție. Putem defini că acest procedeu de interpretare fuzionează *pizzicato* cu elementele percusive și poate fi auzit în diferite stiluri, precum *jazz* (Milt Hinton, Bob Haggart, Wellman Braud), *country/bluegrass* (Kevin Smith), *tejano* (muzică texan-mexicană), *jazz manouche*, *Americana/roots*, *Balcanic roots*, *rockabilly* etc. Alt procedeu contemporan de interpretare constă în utilizarea corpului contrabasului ca un

⁴⁰ socicani@gmail.com

instrument de percuție, unde una sau alta zonă a suprafeței emite sunete de diferită calitate și înălțime. Fața contrabasului este partea cea mai frecvent utilizată pentru acest procedeu interpretativ, însă tot mai frecvent se utilizează eclisele și spatele instrumentului.

Adam Ben Ezra, un muzician de origine israeliană, a inventat aproape singur un nou gen muzical, numit *drumming bass*. El a descoperit că nu are nevoie într-adevăr de o trupă. Fiind un multi-instrumentist talentat, el interpretează efectele percusive la contrabas simultan cu acompaniamentul și melodia, producând o entitate muzicală atotsuficientă. Pe scena contemporană sunt mulți artiști ce aplica cu succes elemente de percuție pe contrabas, îmbinându-le cu diferite efecte electronice. Aceste performanțe impresionante dezvoltă încontinuu posibilitățile contrabasului și provoacă instrumentiștii spre noi experimente.

Cuvinte-cheie: contrabas, slap, muted notes, drumming bass, percussive bass, Adam Ben Ezra

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЮЖНОУКРАИНСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОЛЕГА ТАГАНОВА)

SEMNIFICAȚIA FLAUTULUI ÎN ȘCOALA COMPONISTICĂ MODERNĂ DIN SUDUL UCRAINEI (PE BAZA EXEMPLULUI CREAȚIEI LUI OLEG TAGANOV)

THE SIGNIFICANCE OF THE FLUTE IN THE MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSITION SCHOOL (ON THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S CREATIVE WORK)

ЛЮДМИЛА ГАВРИЛЕНКО⁴¹,

соискатель кафедры теоретической и прикладной культурологии,
Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Украина

В музыке второй половине XX века и, в особой степени, на рубеже XX-XXI веков заметно значительное усиление интереса европейских композиторов к камерно-инструментальной музыке, поскольку именно в данной сфере присутствует наиболее открытое поле для смелых экспериментов. Особое значение приобретает флейта, которая активно задействуется авторами как в качестве сольного, так и ансамблевого инструмента. Основной причиной столь явной выделенности флейты связано с большими

⁴¹ litlev14@gmail.com

возможностями данного инструмента в области поиска новых технических, образно-выразительных и тембровых звуковых приемов.

Следствием активного развития инструмента можно считать востребованность среди композиторов жанр произведения для флейты соло и камерно-ансамблевых произведений с участием разновидностей флейты. В разных национальных композиторских школах наблюдается различная степень интенсивности этих процессов. Тем важнее изучения целостной картины бытования в современной композиторской и исполнительской жизни экспериментальной флейтовой музыки.

«Технико-стилевой фактор» (термин Г. Григорьевой) современной музыки, заключающийся в тесной взаимосвязи множества стиливых направлений и исполнительской техники, порождает интересные явления в области флейтовой музыки.

В творчестве южноукраинских композиторов второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. флейта представлена в сольных, ансамблевых и концертных жанрах. В указанных жанрах присутствует сочетание традиций, заложенных предшественниками, и новых тенденций, которые формируются в творчестве ярких современных представителей одесской, николаевской композиторских школ (К. Цепколенко, Ю. Гомельская, А. Томленова, О. Таганов и др.). Отметим большой интерес у современных композиторов к произведениям для флейты соло, тогда как для середины XX века характерно обращение к жанрам концертного типа с сочетанием соло инструмента и звучание оркестра.

Предметом нашего доклада выступает цикл для флейты соло *Лепестки на снегу* николаевского композитора Олега Таганова (род. в 1971), написанный им в начале нынешнего века. Указанное произведение многомерно (пять частей), программно (в основе программы каждой пьесы находится стихотворение японских авторов XII – начала XIII веков – Сайга-Хоси и Минамото Санэтомо). Лирико-философский тонус стихов поэтов-буддистов определяет своеобразие и яркое новаторство технических приемов, задействованных в пьесах: множество оттенков и микроизменений динамики, тонкий мелодический рисунок, украшенный форшлагами, многочисленными альтерациями, тремоло и глиссандо, флажолетами, фруллато и игрой (стуком) клапанов и др., прихотливость и сложность ритмики, разнообразие тембральной стороны партии флейты, присутствие звуковой символики и т.д.

Композитор вкладывает в тембр флейты «сонорику» живого человеческого голоса, который представляет в пьесах лирического героя в многообразии его внутренних переживаний. Авторское преломление современного инструментального стиля обуславливает многоуровневое выявление в нем лирико-экспрессивного вектора и

задействует в рамках камерного жанра для флейты соло практически весь современный технический арсенал виртуозного исполнительства, который безусловно подчинен высокохудожественной задаче.

Ключевые слова: южноукраинская композиторская школа, Олег Таганов, флейтовая музыка, японская поэзия Средневековья, цикл для флейты соло, Лепестки на снегу

ПОЛИКУЛЬТУРАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ

POLICULTURALISMUL ÎN CREAȚIA SNEJANEI PÎSLARI

POLYCULTURALISM IN THE CREATION OF SNEJANA PÎSLARI

ДМИТРИЙ КАБАКОВ⁴²,

преподаватель,

Приднестровский государственный институт искусств,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Личность молдавского композитора, педагога и общественного деятеля Снежаны Пысларь формировалась в полиэтнической среде. Она выросла в Молдавии, в ее семейной генеалогии переплелись молдавские (от отца) и болгарские (от матери) корни. В формировании творческих ориентиров и приоритетов сказались идейно-эстетические установки нескольких музыкантов: музыковеда Логина Цуркану, композитора Владимира Биткина, композитора и музыковеда Константина Руснака, композитора и педагога Павла Ривилиса. В процессе общения с последним С. Пысларь прочно усвоила методологическую установку, что фольклор разных этносов является для современного творца одним из источников вдохновения и мастерства. Это соображение обусловило неофольклорную ориентацию многих произведений С. Пысларь, выразившуюся в опоре на фольклорную стилистику разного генезиса. Чаще всего композитор обращается к молдавскому музыкальному фольклору; примерами могут служить *Три молдавские народные песни* для фортепиано, сюита *Празднества Молдовы (Serbările Moldovei)* для квартета саксофонов, хоровой опус *Гайдуцкая дойна (Doina Haiducului)* и фортепианные миниатюры дидактического репертуара *Отправляясь в Кишинев (M-am pornit la Chișinău)*, *Ясская бэтута* и др. Произведение *Право хоро* для двух фортепиано, посвященное матери композитора, претворяет особенности фольклора юга Молдавии, населенного болгарскими, молдаванами, гагаузами. Сочинение *Гагаузьяска (Кадынжа)* для фортепиано основано на

⁴² demondic@mail.ru

гагаузском фольклорном материале. В нем композитор сохраняет танцевальный характер фольклорного образца и свойственные ему средства интонационно-ритмической выразительности.

Одним из самобытных крупных произведений С. Пысларь стала композиция *Господарь Молдовы (Prince of Moldavia)*, в которой воссоздана эпоха Дмитрия Кантемира — личности евразийского масштаба, сочетавшей в себе таланты философа и политика, антрополога, историка, картографа, географа, этнографа, музыковеда, композитора, востоковеда, языковеда. Это сочинение, написанное для большого симфонического оркестра, основано на османских (турецких) темах самого Д. Кантемира.

Поликультурализм в творчестве С. Пысларь проявляется и в этноджазовых влияниях, ощутимых, например, в пьесах для барочной флейты и фортепиано, в сочинениях для других духовых инструментов.

Резюмируя вышеизложенное, можно с уверенностью заявить, что композиторское творчество Снежаны Пысларь является отражением мультикультурности современного молдавского общества, полиэтнического в своей основе. Музыка С. Пысларь синтезирует разнообразные фольклорные источники и универсальные современные техники письма, при этом естественность подобного синтеза обеспечивается органичностью и цельностью личности самого композитора.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, молдавский композитор, неофольклоризм, этноджаз, поликультурализм

ВЛИЯНИЕ ПЕРВЫХ ПРОТОТИПОВ ЦЕЛЬНОКОРПУСНЫХ ЭЛЕКТРОГИТАР НА СОВРЕМЕННОЕ ГИТАРОСТРОИТЕЛЬСТВО

INFLUENȚA PRIMELOR MOSTRE DE GHITARE ELECTRICE CU SUPRAFAȚĂ INTEGRĂ ASUPRA TIPULUI CONTEMPORAN DE MODELARE A GHITAREI

THE INFLUENCE OF THE FIRST WHOLE-BODY ELECTRIC GUITAR ON THE CONTEMPORARY TYPE OF GUITAR MODELING

ALEXANDR VITIUC⁴³,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Цель настоящей статьи состоит в выявлении основных этапов развития электрогитары, рассматриваемых с точки зрения эволюции ее конструктивных

⁴³ vityuk150582@mail.ru

особенностей. В 1935 году компания *Gibson*, получившая широкую известность, вышла на рынок электрогитар с гавайской гитарой *EH-150* и электрической испанской гитарой *ES-150*. У последней модели в конструкции корпуса имелись два F-образных отверстия. Сам корпус был выполнен из клёна с накладкой из ели. Основным материалом грифа также был клён, накладка изготавливалась из красного дерева. Отличительной особенностью *ES-150* был электромагнитный звукосниматель, разработанный Уолтом Фуллером, позже переименованный в честь впервые применившего его гитариста Чарли Кристиана.

Тем временем американский гитарист Лестер Пол Полсфусс, более известный в 1940-х годах под псевдонимом *Rhubarb Red*, экспериментировал с новым типом звучания для своей гитары. Вместе с компанией *Epiphone* в 1941 году родилась *The Log* (бревно), гитара, которая должна была стать чем-то вроде предтечи цельнокорпусных гитарных инструментов. Однако с самого начала эта «гитара Полсфусса» не смогла заручиться коммерческой поддержкой и имела лишь частный успех.

В конце 1940-х годов было сделано одно из самых значимых открытий для будущего электрогитары, которое привело к появлению электрогитары с твёрдым корпусом. В 1948 году калифорнийский инженер Пол Бигсби изобрел первую цельнокорпусную электрогитару (этот инструмент теперь находится в Зале славы кантри-музыки в Нэшвилле, Теннесси). Однако первая, серийно разработанная электрогитара была сконструирована знаменитым американским изобретателем Лео Фендером и названа *Fender Broadcaster* (с 1950 года была переименована в *Fender Telecaster*).

Корпус *Broadcaster* был изготовлен полностью из древесины твердых пород с закругленными углами, а нижний вырез корпуса на стыке с кленовым грифом обеспечивал более комфортный доступ к верхним ладам. Настройка инструмента осуществлялась при помощи специального колкового механизма, который находился на головке грифа. На передней части корпуса располагалась пара звукоснимателей, которые преобразовывали колебания металлических струн в электрические сигналы, в то время, как у раннего прототипа, названного *Esquire*, был только датчик у бриджа. Медная пластина поддерживала две ручки управления – для громкости и тона (первоначально они были вместе) – и три режима переключения, позволявший исполнителю регулировать громкость каждого звукоснимателя, а также пользоваться ими по отдельности или вместе.

Тем не менее, крупнейшая гитарная компания *Gibson* категорически отказывалась от производства простых на вид цельнокорпусных гитар. Однако вскоре новый конструктивный тренд заставил босса *Gibson* Теда Маккарти пересмотреть производственную концепцию. В сотрудничестве с Лестером Полом Полсфуссом они разрабатывают одну из важнейших электрогитар с твёрдым корпусом – *Les Paul*.

Полсфусс настаивал на том, чтобы его гитарное изобретение, бытовавшее несколько лет в замороженном состоянии и теперь производимое *Gibson*, было отмечено как *Gibson Les Paul*, что и было зафиксировано в контракте. В 1954 году Лео Фендер представил *Stratocaster*, электрогитару с твердым корпусом, имеющую сразу три звукоснимателя. *Stratocaster* имел инновационную систему тремоло-рычага для эффектов вибрато и был первой электрической гитарой с контурным корпусом. В конструкции корпуса имелся двойной вырез, где происходило его соединение с грифом.

Эти три дизайна цельнокорпусных электрогитар 1950-х годов – *Telecaster*, *Les Paul* и *Stratocaster* – сформировали основу для будущего производства электрогитар, которое активно продолжилось производителями из США, Европы и Японии. Бесчисленные варианты копий были выпущены с начала 1950-х годов и, в частности, после бума популярной музыки в начале 1960-х, когда электрическая гитара стала ведущим инструментом. Несмотря на постоянное развитие и эволюционную направленность современной популярной музыки, основные характеристики электрогитары остались неизменными.

Ключевые слова: электрогитара, гитаростроительство, цельнокорпусная гитара, *Gibson Les Paul*, *Telecaster*, *Stratocaster*

LUCRĂRILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ABORDARE INTERPRETATIVĂ

WORKS FOR TRUMPET AND PIANO IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: INTERPRETATIVE APPROACH

DUMITRU HANGANU⁴⁴,
asistent universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Creația compozitorilor din Republica Moldova în perioada postbelică reflectă tendința și interesul compozitorilor pentru experimentări, lărgirea spațiului genuistic și abordarea creativă a diferitor instrumente muzicale, care aparțin atât domeniului muzicii literate, cât și populare. Trompeta este un instrument solicitat în ambele cazuri. Până în prezent au fost scrise de către compozitorii autohtoni peste 20 de creații de diferit gen, în care trompeta are un rol important în

⁴⁴ sbadrajan@yahoo.com

dramaturgia muzicală. Și în domeniul muzicii populare există lucrări valoroase scrise pentru trompetă de compozitori consacrați, muzicieni-intepreti sau prelucrări pentru acest instrument.

Posibilitățile tehnico-extresive și interpretative ale trompetei oferă teren amplu pentru valorificare, ceea ce o demonstrează atât lucrările literate ale compozitorilor din R. Moldova, cât și cele de muzică populară. Acest aspect însă nu a fost încă suficient studiat în muzicologia națională și necesită o analiză pluridimensională în contextul simbiozei interpretare – mijloace tehnico-expresive – dramaturgie muzicală.

Ne propunem în acest articol să scoatem în evidență cele mai reprezentative lucrări din creația pentru trompetă și pian ale compozitorilor moldoveni din perioada postbelică, să realizăm o analiză din punctul de vedere al valorificării, utilizării plene a mijloacelor tehnico-expresive, să le scoatem în evidență și să le tratăm în raport cu dramaturgia muzicală și conținutul ideatic al lucrărilor.

Cuvinte-cheie: trompetă, repertoriu, lucrările compozitorilor naționali, tehnică interpretativă, mijloace de expresivitate, conținut ideatic

S. RAHMANINOV. VARIATIONS ON A THEME BY CHOPIN. ASPECTS OF GENUISTIC AND STYLISTIC INTERACTION IN THE AUTHOR'S TEXT

S. RAHMANINOV. VARIȚIUNI PE O TEMĂ DE CHOPIN: ASPECTE ALE INTERACȚIUNII GENUISTICE ȘI STILISTICE ÎN TEXTUL DE AUTOR

СТАНИСЛАВ ГУМИНЮК⁴⁵,

преподаватель,

Киевский университет имени Бориса Гринченко,

аспирант,

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

The integration of various levels of interpretation in the pianist's work process is especially relevant for performing a complex work of the piano repertoire. One such vertex piece is Rachmaninov's *Variations on a Theme of Chopin* op. 22. This grand cycle is full of textural difficulties, mysterious meanings and deep implications. The analysis of the work demonstrates the mutual influences of Rachmaninov's composing and performing art, the author's model of the variation genre, the nature of texture and genre appeals to his own repertoire, the formation of typical features of creative style. The variation cycle is interesting for the model of the dramatic concept, the attempts of new stylistic combinations in the expressive means, the attitude to the style and styles-participants of postmodern dialogue. Genre and style interactions embodied in

⁴⁵ stanislavguminiuk@gmail.com

Variations at all levels of composer and performer interpretation. Rachmaninov invented special work models on texts that used by throughout all his composing art.

The basis genre and the semantic of the primary source of *Variations* reveals many references to Rachmaninov's heritage, to art of his musical idols, to the "symbolic" intonations related to c minor (mourning procession, signs of fate) and C major (poetic of enlightenment and joy). Connection with tradition continues with a whole layer of hypothetical references to Rachmaninov's performance art. Each variation reveals clear allusions to certain works of his repertoire. The list of intonation correspondences covers works by Bach, Schumann, Chopin, Brahms, Scriabin, Blumenfeld, and Tchaikovsky. The list of stylistic references complemented by intonation symbols: as motifs, figures and developing principles as lament and catabasis motives, baroque invention technique, etc. Rachmaninov works with Theme in a severe style in the first section of the cycle. He constructing a "composition in an artistic manner peculiar to the author". Second section and final are widely used techniques of free variation type with a distance to the prototype, enhancing stylistic contrast.

The variant circle deploying on the principle of increasing distance from the primary source by figurative definition, genre and style metamorphoses, structural features. In the meantime, composer keep connection with the Chopin theme in each part of the cycle (sometimes only at the micro-intonational level). Rachmaninov created a symphonic poem for piano. Its scale, dynamics of unfolding, polyphonic plasticity and the beauty of piano colors inspired by Chopin musical word. Therefore, *Variations on a Theme of Chopin* completes a number of variation masterpieces from beginning of XXth century.

Keywords: *Rachmaninov, Variations on a Theme of Chopin, composer style, performing style, genre and style interaction*

CONCERTUL VOCAL ÎN CREAȚIA LUI OLEG NEGRUȚĂ

VOCAL CONCERTO IN THE CREATION OF OLEG NEGRUȚA

TATIANA COȘCIUG⁴⁶,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Genul de concert instrumental a apărut cu mai bine de trei secole în urmă. În Basarabia evoluția lui începe cu anii '10 –'20 ai secolului XX, apoi, timp de câteva decenii acesta se

⁴⁶ tatiana.costiuc@mail.com

dezvoltă destul de intens. Printre compozitorii moldoveni preocupați de dezvoltarea genului de concert și care la ora actuală rămâne a fi autorul cu cel mai mare număr de concerte este Oleg Negruța. Compozitorul s-a adresat acestui gen pe parcursul întregii sale activități componistice, concertele lui reflectând aproape întreaga paletă a instrumentelor ce fac parte din orchestra simfonică. În palmaresul său găsim 23 de concerte de diferite tipuri, pentru diverse instrumente, precum și un concert pentru voce și orchestră.

Concertul pentru voce și orchestră de Oleg Negruța a fost scris în anul 1980 (prima fiind varianta pentru voce și pian). Compozitorul a revenit la acest proiect artistic peste nouă ani, astfel, în anul 1989 realizând varianta finală și anume cea pentru soprano și orchestră. Oleg Negruța, fiind impresionat de frumusețea vocii celebrei cântărețe de operă, Svetlana Strezeva, a decis să scrie o lucrare vocală de amploare anume pentru această interpretă. Astfel, în creația lui Oleg Negruța își face apariția primul Concert pentru voce și orchestră din istoria muzicii moldovenești. După cum mărturisește însuși compozitorul, Concertul poate fi considerat într-o oarecare măsură o dedicație pentru Sv. Strezeva, deși artista nu l-a interpretat niciodată. De-a lungul anilor O. Negruța a fost în căutarea unei soliste, căreia ar dori să-i încredințeze interpretarea Concertului său pentru voce, creație de o frumusețe rară, cu o lirie sensibilă, caracteristică autorului, cu un melos ușor de reținut, însă în același timp destul de dificilă pentru interpretare.

Astfel, la data de 6 iunie, anul 2018, în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii noi, am fost protagonista premierei Concertului pentru soprano și orchestră de O. Negruța, alături de Orchestra Națională de Cameră a Sălii cu Orgă, sub bagheta maestrului Vl. Andrieș. Evenimentul s-a desfășurat în incinta Muzeului Național de Arte din Chișinău. Creația a avut un succes enorm fiind primită cu mult entuziasm și căldură de către spectatori, totodată trezind și un viu interes din partea criticii muzicale. În urma Concursului de Compoziție și Muzicologie organizat de către UCMM, la compartimentul Compoziție, categoria Creații Simfonice, pentru Concertul pentru voce și orchestră compozitorului Oleg Negruța i s-a decernat Premiul *Pavel Rivilis*. Concertul pentru voce și orchestră conține două părți. Prima parte este o istorie tristă, descrisă în culori sumbre, cu nuanțe melancolice, cu întrebări care adesea rămân fără răspuns... Dar ca și orice istorie, aceasta are un final, care de cele mai multe ori este unul fericit, de aceea partea a doua este un vals senin, pătruns de optimism, care aduce lumina la capătul tunelului. Partida vocală este lipsită de text literar, fiind o vocaliză expresivă și dificilă din punct de vedere al tehnicii vocale. Însă, în pofida lipsei cuvintelor, muzica, scrisă într-un limbaj destul de accesibil ne permite să desprindem ușor conținutul creației.

Cuvinte-cheie: *Oleg Negruța, concert instrumental, concert pentru voce și orchestră, vocaliză, partidă vocală*

**REPERTORIUL DE CÂNTEC PROPRIU-ZIS CONTEMPORAN
DIN SATELE TRANSNISTRENE
(ÎN BAZA PROPRIILOR INVESTIGAȚII PE TEREN)**

**THE ACTUAL CONTEMPORARY SONG REPERTORY
FROM THE TRANSNISTRAN VILLAGES
(BASED ON THE AUTHOR'S OWN FIELD INVESTIGATIONS)**

VASILE DRAGOI⁴⁷,

lector universitar,
Institutul de Arte din Tiraspol,
doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În procesul de elaborare a tezei de doctorat autorul articolului a efectuat o serie întreagă de investigații de teren în mai multe sate din stânga Nistrului, cele mai importante rezultate fiind reflectate în materialul dat. Astfel, au fost înregistrate mai mult de 100 de melodii de cântec propriu-zis, specie a genului liric foarte bine păstrată și cea mai viabilă în această zonă. Printre cei mai importanți colportori ai cântecului popular înregistrați în colecția autorului sunt Liubovi Prodius (n.1932) din Nezavertailovca, raionul Slobozia și Maria Zbârnea din Goeni, raionul Dubăsari (n.1950). De asemenea, au fost înregistrate și melodii din repertoriul ansamblului etnofolcloric *Drăgaica* din Slobozia, care activează deja de 30 de ani. În articol este prezentată analiza acestui bogat repertoriu colectat, care poate fi grupat conform surselor originare ale acestuia, în mai multe straturi, în special, stratul vechi și stratul nou, contemporan. Din punct de vedere muzical și poetic, ambele straturi prezintă un mare interes pe plan științific. Stratul vechi, prin re-interpretarea contemporană (multe dintre cântecele înregistrate sunt cunoscute de exemplu, după colecțiile de folclor), iar stratul contemporan prezintă un mare interes pentru cercetare, având în vedere atât cântecele preluate din repertoriul cântăreților consacrați de muzică populară din Republica Moldova și din întreg spațiul românesc, cât și cântecele noi create în spațiul nistrean.

Tematica poetică cuprinde cele mai diverse teme și motive, de la cele de dragoste, la cele de glumă, de pahar, de război ș.a. Analiza trăsăturilor versificației și a diverselor structuri poetice a melodiilor culese relevă atât păstrarea trăsăturilor esențiale ale versului românesc popular cântat cât și prezența unor elemente datorate evoluției limbajului contemporan. Este interesantă și prezența unor cuvinte dialectale, care necesită explicație într-un glosar.

⁴⁷ wwd1609@gmail.com

Autorul se oprește și asupra analizei cântecelor la două voci care sunt destul de numeroase, fiind specifice acestei zone de interferență etnică româno-ucraineană. Articolul conține mai multe exemple muzicale.

Cuvinte-cheie: cântec propriu-zis, spațiu folcloric nistrean, repertoriu folcloric contemporan, expediție folclorică

ROLUL TROMPETEI ÎN BIG BAND

THE ROLE OF THE TRUMPET IN THE BIG BAND

PETRU HĂRUȚĂ⁶⁷,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

TATIANA BEREZOVICOVA⁶⁸,

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

Big band-ul contemporan reprezintă o formație orchestrală unică a cărei componență s-a constituit pe parcursul a mai multor decenii. Instrumentele incluse în acesta sunt divizate în două secțiuni principale: instrumente de suflat (*Winds*) și secțiunea de ritm (*Rhythm section*), iar instrumentele de suflat se mai împart în cele din lemn și cele de alamă. O componență tipică a big band-ului include patru sau cinci saxofoane, patru sau cinci trompete, patru tromboane, secțiune de ritm (pian sau sintetizator cu clape, chitară, contrabas sau chitară-bas, percuție). Pot fi introduse și alte instrumente.

Paleta orchestrală a big band-ului este foarte diversă. În afară de participarea în cadrul unor *tutti*, fiecare grup orchestral poate îndeplini funcții individuale în partitură, în timp ce și în cadrul grupurilor este posibilă separarea funcțiilor între instrumente. Sunarea orchestrei se datorează în mare măsură gradului de măiestrie și creativitate a aranjorului, care are posibilitatea de a alterna episoade *tutti* și *solo*, precum și de a aplica o varietate de apeluri între instrumente, grupuri și secțiuni aparte. Trompeta și grupul de trompete participă activ în formarea țesăturii orchestrale, folosindu-se atât în *tutti*, cât și în crearea texturii polifonice dezvoltate, bogate în linii melodice contrastante și juxtapuneri spectaculoase.

Trompeta destul de des îndeplinește funcția unui solist, în primul rând, în cadrul pătraterelor de improvizație solistică. Există și piese pentru trompetă solo cu orchestră – un

⁶⁷ trompetru@gmail.com

⁶⁸ tberezovicova@mail.ru

exemplu ar fi faimoasa *Maria* din muzical *West Side Story* de Leonard Bernstein în versiunea interpretativă a marelui trompetist Maynard Ferguson. Un rol important îl joacă trompeta în piesa *A Night in Tunisia* de Dizzy Gillespie care a devenit un standard de jazz.

Ca participant al grupului, trompeta interacționează cu instrumente din alte grupuri orchestrale. În țesătura muzicală a compozițiilor big band-urilor se disting trei elemente de bază, în realizarea cărora este implicată trompeta: melodia (linia principală, contrapunct, imitație), armonia (acompaniament coralic, cel armonic ritmizat) și pedala (sunetul sau sunetele reținute). La acestea se adaugă elemente specifice compozițiilor de jazz, precum *Fills* (scurte pasaje expuse în timpul pauzelor sau notelor lungi în melodia de bază), *Riffs* (figuri melodico-ritmice repetate) etc. În articol vor fi examinate funcțiile principale ale trompetei în big band.

Cuvinte-cheie: big band, trompetă, funcție orchestrală, trompeta solo, grupul de trompete

ВОКАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ: ЛИЧНОСТИ, РЕПЕРТУАР

DUETE VOCALE ÎN MUZICA UNIVERSALĂ DE ESTRADĂ ȘI JAZZ: PERSONALITĂȚI, REPERTORIU

VOCAL DUETS IN UNIVERSAL VARIETY AND JAZZ MUSIC: PERSONALITIES, REPERTORY

ANGELICA MUNTEANU⁴⁸,
conferențiar universitar interimar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Дуэт — это особая форма исполнительского состава, художественный феномен, промежуточный между соло и ансамблем, включающий в себя двух солистов, две артистические личности. Вокальные пьесы, поющиеся в дуэте, входят в репертуар очень многих прославленных вокалистов, исполнителей эстрадной и джазовой музыки, среди них – Элла Фитцджеральд, Луи Армстронг, Фрэнк Синатра, Хулио Иглесиас, Фредди Меркьюри, Барбра Стрейзанд, Селин Дион, Шер, Стинг, Эрос Рамазотти, Кристина Агилера, Дженнифер Лопез, Сара Брайтман и многие другие.

Некоторые исполнители завоевали мировой музыкальный Олимп именно в качестве вокальных дуэтов. Среди известных творческих составов такого типа могут быть названы Сестры Бэрри, Саймон и Гарфанкел, Аль Бано и Ромина Пауэр, Баккара, Оттаван, Модерн Токинг, Роксетт, Юритмикс, Наташа Королева и Игорь Николаев и др.

⁴⁸ angelica.munteanu75@icloud.com

Пьесы, предназначенные для дуэта, стали знаменитыми во всем мире: среди них *Summertime* (Колыбельная Клары) из оперы Дж. Гершвина *Порги и Бесс* (Элла Фитцджеральд – Луи Армстронг), *Hava Nagila*, *Chiribim*, *chiribom* и др. из репертуара Сестер Бэрри (*The Barry Sisters*), *Je t'aime* (Джейн Биркин – Серж Генсбур), *Something Stupid* (Фрэнк и Нэнси Синатра), *Une vie d'amour* (Мирей Матье – Шарль Азнавур), *Felicità* (Аль Бано – Ромина Пауэр), *Vivo per lei* (Андреа Бочелли – Лаура Паузини), *Più che puoi* (Эрос Рамазотти – Шер), *Cose della vita* (Эрос Рамазотти – Тина Тернер), *Tell Him* (Селин Дион – Барбра Стрейзанд), *All of You* (Хулио Иглесиас – Дайана Росс), *Time to say Goodbay* (Андреа Бочелли – Сара Брайтман) и др.

Дуэты формируют певцы разных поколений, национальностей, стилевых предпочтений. Особую группу составляют дуэты, исполненные певцами академического направления совместно со звездами поп- и рок-музыки – в этом смысле выделяются прославленный оперный тенор Лучано Паваротти (его партнерами были Лайза Миннелли, Майкл Джексон, Фредди Меркьюри, Джеймс Браун, Би Би Кинг, Селин Дион, Эрос Рамазотти), оперно-эстрадные певцы Андреа Бочелли (дуэты с Ларой Фабиан, Лаурой Паузини, Элен Сегара), Алессандро Сафина (дуэты с Сарой Брайтман, Кристиной Агилера, Брайаном Ферри, Джоном Майлзом). На весь мир прозвучали вокальные пьесы, исполненные в стиле *classical crossover*: *Barcelona* (Фредди Меркьюри – Монсеррат Кабалье), *Amigos para siempre* (*Friends for Life*, Сара Брайтман – Хосе Каррерас) и др.

Цель будущей статьи – представить краткую панораму вокальных дуэтов в мировой эстрадной и джазовой музыке.

Ключевые слова: вокальный дуэт, эстрадная музыка, джаз, поп-музыка, рок-музыка, *classical crossover*

CU PRIVIRE LA PROBLEMATICA STUDIILII REPERTORIULUI PENTRU FANFARĂ

ON THE PROBLEM OF STUDYING THE REPERTORY FOR BRASS BAND

OLEG CAZACU⁴⁹,

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

Apariția fanfarelor în formele lor moderne se datorează constituirii în spațiu românesc a orchestrelor militare. În secolul al XIX-lea, în urma influenței culturii occidentale, instrumentele de fanfară pătrund în spațiul muzical românesc atât în cadrul formațiilor de muzică populară, cât

⁴⁹ sbadrajan@yahoo.com

și a celor militate. În mediu tradițional apare un nou tip de ansamblu lăutăresc constituit doar din instrumente de fanfară cunoscute. Datorită sonorității, dar și al noilor posibilități tehnice și de expresivitate, aceste tarafuri-fanfară se bucurau de mare popularitate, concurând cu taraful tradițional. Repertoriul tarafurilor-fanfara pe lângă lucrările de origine folclorică, începe să include și creații de muzică academică, de divertisment, fiind receptiv la cerințele publicului eterogen din punct de vedere etnic, cultural și social. În prezent fanfara ocupă un loc important în cultura națională, păstrând și dezvoltând două direcții: fanfara-taraf și fanfara militară. Repertoriul este la fel de divers pentru ambele tipuri de formații instrumentale.

Studierea acestui repertoriu prezintă interes științific și practic, având în vedere cumulara, în cadrul fanfarei contemporane, a unor tradiții de interpretare legate de mediile de funcționare a acesteia (tradițional rural, militar, urban), presupune realizarea unei sistematizări a repertoriului muzical și analiza acelor trei grupuri de creații: literate ale compozitorilor consacrați, prelucrări din repertoriul muzical universal și din cel folcloric. De asemenea este necesară caracterizarea particularităților și evidențierea dificultăților de interpretare a repertoriului în orchestra de fanfară.

Cuvinte-cheie: fanfară, taraf, instrumente aerofone, istorie, repertoriu, folclor, muzică academică, muzică de divertisment

**„EU AM RĂMAS UN ROMÂN LA PARIS...”
(MARCEL MIHALOVICI: DESCHIDERE SPRE UNIVERSALITATE)**

**”I HAVE RAMAINED A ROMANIAN MAN IN PARIS...”
(MARCEL MIHALOVICI: OPENING TOWARDS UNIVERSALITATY)**

AUGUSTINA FLOREA⁵⁰,
asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

„Eu am rămas român timp de peste 40 de ani, la Paris. N-am vrut niciodată să iau altă naționalitate decât aceea care era a mea” (în realitate perioada stabilirii sale la Paris e mult mai îndelungată decât cea indicată în scrisoare (ea fiind datată la 17 martie 1969): în ambianța muzicală a acestui oraș Marcel Mihalovici și-a desfășurat întreaga sa amplă și prodigioasă carieră componistică (1919-1985). Prin aceste cuvinte compozitorul român Marcel Mihalovici într-o scrisoare adresată academicianului George Oprescu destăinuie cu multă înflăcărare

⁵⁰ a.f.1987@hotmail.com

mecanismul deschiderii creației sale spre universalitate. El vine la Paris la vârsta de 21 de ani, fiind îndemnat de George Enescu, care îi apreciasse talentul încă pe atunci, când tânărul muzician își începuse studiile sub îndrumarea unor onorabili profesori bucureșteni (1908 – 1919), ca D. Cuclin (armonie), R. Cremer (contrapunct), F. Fischer și B. Bernfeld (vioară). Iar după ce timp de șase ani își perfecționează cunoștințele la prestigioasa *Schola Cantorum* (1919-1925), avându-l ca mentor în compoziție pe Vincent d'Indy, Marcel Mihalovici se stabilește la Paris, integrându-se deplin în climatul muzical al acestui oraș. Evoluând ca unul dintre fondatorii *Societății compozitorilor români* din București, participă activ în diverse reuniuni de creație pariziene (Societatea de muzică contemporană *Triton*, Societatea muzicii de cameră, gruparea *École de Paris*), care întruneau nume de rezonanță europeană, ca S. Prokofiev, D. Milhaud, A. Honegger, B. Martinů, H. Tomasi, A. Tcherepnine etc.

Se promovează în toate genurile muzicale, acordând prioritate compozițiilor pentru scena lirică (7 balete, 5 opere, printre care opera *Krapp* pe libret de S. Beckett, laureat al premiului Nobel, recunoscut printre figurile-cheie în literatura mondială contemporană), excelând în muzica simfonică (cinci simfonii, Concert pentru vioară și orchestră, *Rapsodie concertantă în stil popular românesc*, *Capriciu românesc*, *Uvertură tragică* etc.), muzica de cameră (cvartete de coarde, sonate și piese pentru diverse instrumente), corală, vocală și de film.

Grație creațiilor sale impresionante se impune ca autor de succes în mediul cultural parizian al secolului XX, fiind apreciat de contemporani iluștri, ca F. Poulenc, M. Ravel, N. Lejeune, A. Gastoué, menționat prin numeroase premii internaționale, iar în anul 1955 – devenind membru corespondent al instituției academice *Institut de France*, apoi – al *Académie des Beaux-Arts*.

Mereu s-a călăuzit de principiile creatoare ale îndrumătorului său, aflându-se alături de maestru până în ultimele-i clipe de viață (contemporanii remarcând, că devenise „umbra” lui Enescu), eternizând amintirile despre marele compatriot, precum și despre alte personalități marcante ale timpului, în cartea *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*.

Inspirându-se de ideile creatoare ale *romantismului enescian*, creând compoziții grefate de influența folclorului românesc, Mihalovici promovează și diverse tehnici contemporane. Astfel, Sonata pentru vioară și pian nr.2, op.45, compusă în perioada: decembrie 1940 – aprilie 1941, este precedată de un *motto* preluat din sonetul poetului romantic Gérard de Nerval *Myrtho*: «*Je sais pourquoi là bas le volcan s'est rouvert...*» (*Eu știu de ce vulcanul s-a trezit...*). Însă semnificațiile subiectului desprins din *motto*-ul romantic (prin simbolul artistic al vulcanului *trezit*) dezvăluie principalul mesaj al Sonatei, conceput prin referință la perioada istorică, în care ea a fost creată, exprimând cu subtilitate alegorică și amploare dramatică atmosfera explozivă ce domină în Europa la începutul celui de al Doilea Război Mondial. Iar aplicarea mijloacelor

figurative cu valențe romantice, cu tentă exotică, orientală și tablouri peisagistice pitorești, alternează cu explorarea unor procedee de factură expresionistă, cu propriile-i sentimente exacerbate de tulburare și groază. În rezultat, M. Mihalovici elaborează un stil muzical de factură universală, marcat de culori stridente și sonorități incisive, mijloace armonice cromatizate, uneori alunecând spre serialism.

Cuvinte-cheie: romantism enescian, folclor românesc, influențe romantice, programatism, universalitate

MINIATURA VOCALĂ *DANS* DE S. PÎSLARI PE VERSURILE LUI NICOLAE LABIȘ: LIMBAJUL MUZICAL ȘI ARHITECTONICA

VOCAL MINIATURE *DANCE* BY S. PÎSLARI ON THE VERSES OF NICOLAE LABIȘ: MUSICAL LANGUAGE AND ARCHITECTONICS

ANGELA CORJAN-COLESNIC⁵¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În centrul atenției noastre se află un exemplu al muzicii vocale de cameră semnat de Snejana Pîslari pe versurile lui Nicolae Labiș cu titlul *Dans*. Nicolae Labiș (1935-1956) este un poet din spațiul românesc cu un talent remarcabil al cărui poezie se deosebește printr-o stare de revelație melancolică, printr-un lirism aparte. Linia melodică a romanței este foarte lină și se desfășoară treptat, implicând sunetele tonalității *sol minor* natural și armonic. Acompaniamentul instrumental este destul de tipic pentru tradiția clasică: compozitoarea implică liniile arpegiate în registrul grav, factura acordică în mâna dreaptă, armonia destul de clară care se percepe ușor de către ascultător. Sub aspect modal-tonal melodia tinde spre tonul central – sunetul *sol*, creând o imagine a frunzei luate de vânt. Menționăm structura destul de mozaică a formei, a cărei fiecare compartiment are limitele bine conturate. În fiecare dată se observă schimbarea tipului de factură, și ceea ce este mai important, maniera de redare a textului poetic. Astfel, strofa a doua pe cuvintele *Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi./ Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse*, pune accentul pe partida pianului, în timp ce linia melodică nu este scrisă de compozitoarea fiind substituită cu declamație.

Partida pianistică are un aspect ilustrativ, redând cu mijloace de expresivitate muzicală imaginea naturii descrisă de poet. Scriitura tipic romantică se exteriorizează printr-o factură

⁵¹ angelinaviva@mail.ru

multistratală bogată, cuprinzând aproape tot diapazonul pianului. De la pianist aici se cere nu doar o tehnică desăvârșită, ci și posedarea paletii sonore, măiestria de a crea o textură fluidă, strălucitoare, cu specificul sonor inedit. Deși următoarea secțiune (pe cuvintele *Mâine dimineată o să fim străini./Vei privi tăcută mâine dimineată*) seamănă cu ceea ce incipientă, aici se observă dezvoltarea melodică și armonică, aplicarea unui tip nou al facturii pianistice cu accentele pe timpii slabi, sincoparea, unitățile acordice plasate în registrul mediu, care contribuie la dinamizarea sonorității generale a miniaturii vocale. Pe cuvintele *Și-ai să stai tăcută cum am stat și eu./Când mi-am plâns iubirea destrămată-n toamnă*, revine declamația și materialul muzical din secțiunea a doua care introduce o nouă versiune a facturii muzicale. Urmează repriza primei secțiuni (*Pe când eu voi trece sub castani roșcați/ Cu-mpietrite pietrite buze, palid, pe cărare*). Încheiere instrumentală repetă cu o mică lărgire materialul preludiului instrumental, finalizând acest tablou vocal-instrumental unic. Construcția miniaturii cameral-vocale *Dans* exploatează legitățile variațiilor duble. După expunerea a două variațiuni pe ambele teme apare variațiunea pe prima temă având funcția de încheiere, de totalizare a imaginilor românești. Fiind înconjurată de interludiu și postludiu instrumental arhitectonica miniaturii vocale pare una echilibrată. Menționăm natură caleidoscopică a acestei forme, lipsa de simetrie confirmată prin mărimea diferită a secțiunilor instrumentale (4 și 6 măsuri respectiv), precum și a secțiunilor *b* (14 și 10 măsuri respectiv). Concomitent, secțiunile *a* care fiind identice ca volum (8 măsuri) contrabalansează structura generală a miniaturii. Implicarea declamației în conceptul miniaturii cameral-vocale *Dans* pe versurile lui N. Labiș dezvăluie aspirația compozitoarei Snejana Pîslari spre procedeele componistice mai puțin tradiționale.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, Nicolae Labiș, miniatura vocală, partida pianului

EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA NAI ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX

THE EVOLUTION OF THE ART OF INTERPRETATION ON THE PANPIPE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

ANDREI DRUȚĂ⁵²,

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

În articol sunt relevate mai multe aspecte ale evoluției artei de interpretare la nai în Republica Moldova, sunt strâns legate de apariția și dezvoltarea claselor de nai la instituțiile de

⁵² druta.andrei87@gmail.com

învățământ muzical, apărute în anii 1970. Fiind un instrument tradițional reprezentativ, naiul a lipsit din curriculele învățământului mediu și superior chiar de la data înființării catedrelor de instrumente populare la diferite niveluri ale învățământului de specialitate până atunci. Totodată, evoluția naiului a fost marcată și de contribuția unor interpreți notorii. Arta de interpretare la nai a evoluat substanțial în cea de-a doua jumătate a secolului XX, prin creșterea măiestriei interpretative a lucrărilor academice și a unui larg repertoriu folcloric, de o dificultate tehnică sporită, bazele interpretării academice la flaut constituind un punct de plecare pentru profesorii începători de atunci, care au valorificat din plin potențialul tehnic și sonor al naiului.

Evoluția repertoriului didactic academic, din punctul de vedere al dificultății, prin includerea lucrărilor tot mai complexe pe plan tehnic și artistic, a contribuit nu doar la creșterea măiestriei interpretative a lucrărilor academice, ci a permis și interpretarea unui larg repertoriu folcloric de o dificultate tehnică sporită: melodii cu salturi mari, arpegii, utilizarea întregului cerc a tonalităților. De menționat evoluția atât a dificultății repertoriilor, cât și a calității tehnice și artistice a interpretării. Totodată, schimbări de ordin calitativ au avut loc și în procesele de sonorizare – atacul, intensitatea și stabilitatea sunetului, rezultatul fiind unul pe măsură. Toate aceste realizări ale tehnicii interpretative au condus nu doar spre lărgirea repertoriului, ci au contribuit și la afirmarea ulterioară a naiului pe scenele lumii.

În acest context, naiul a trezit un interes deosebit și în rândurile compozitorilor autohtoni, valorificându-l în lucrări de factură academică, din cele mai diverse genuri. Anii 1990-2000 s-au remarcat prin interesul sporit și al compozitorilor străini pentru acest instrument, fapt datorat în mare parte succesului artiștilor noștri peste hotarele țării care au demonstrat înalte realizări ale artei de interpretare la nai. Repertoriul a inclus un spectru stilistic și geografic larg în interpretare solo și de ansamblu. Acest fapt este semnificativ și marchează o nouă etapă de dezvoltarea artei naiului la noi în republică.

Anii 1990 au constituit un apogeu al strălucirii naiului pe marile scene ale lumii, el afirmându-se ca instrument solistic în cele mai diverse genuri de muzică. O contribuție aparte au avut-o atât maeștrii naiști, cât și profesorii de nai.

Astfel, în a doua jumătate a sec. XX, naiul a depășit cadrul muzicii folclorice, făcându-și loc în rândul instrumentelor academice. Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros și străvechi instrument tradițional românesc, prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diverse țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii.

Cuvinte-cheie: arta de interpretare la nai, repertoriu academic pentru nai, învățământ muzical

VIZIUNI ANALITICO-INTERPRETATIVE ASUPRA SONATEI PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC

ANALYTICAL-INTERPRETATIVE VISIONS ON THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC

MARIA SERBINOV⁵³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articolul de față este prezentată analiză muzicologică și interpretativă a *Sonatei pentru flaut și pian* semnată de compozitorul V.Ciolac, care n-a fost anterior subiectul unui studiu științific. Din istoria muzicii naționale cunoaștem că evoluția genului de sonată în Republica Moldova a luat amploare în anii 70-80 ai sec. XX. În această perioadă sonata a suferit schimbări esențiale prin diversificarea abordărilor compoziționale și stilistice, dar și prin transformarea parțială, iar uneori și totală a modelului anterior de sonată clasico-romantică. Sonata pentru flaut și pian de V.Ciolac este un exemplu care confirmă acest lucru.

V.Ciolac este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii muzicale din Republica Moldova care a desfășurat o prolifică activitate de dirijor, compozitor, pedagog. Axa centrală a acestei activități o reprezintă muzica corală. Cu toate acestea, V.Ciolac a abordat în creația sa și mai multe genuri ale muzicii instrumentale, inclusiv sonata, fiind autorul *Sonatei pentru flaut și pian* (1984), al *Sonatei pentru vioară și pian* (1986) care a fost redactată și modificată ulterior pentru flaut și pian în anul 2019, al *Sonatinei pentru fagot și pian* (2005).

Sonata pentru flaut și pian a fost compusă în perioada timpurie a creației lui V.Ciolac, fiind scrisă în anul 1984, în timpul anilor de studenție, după impresiile puternice produse de audiția *Sonatei pentru flaut și pian* a marelui compozitor francez din sec. XX, F.Poulenc. *Sonata* lui V.Ciolac a fost interpretată prima, și deocamdată singură dată, în anul 1985 în Sala mare a Filarmonicii de stat al RSSM (azi Filarmonica Națională S.Lunchevici) în cadrul concertului din creațiile tinerilor compozitori din Moldova de către flautistul G.Moseico și pianistul M. Șramco, fiind publicată în anul 2019 alături de alte câteva creații pentru ansambluri camerale semnate de mai mulți compozitori moldoveni. Lucrarea este scrisă într-un stil apropiat de neoromantism. Este *monopartită*, ceea ce nu este caracteristic pentru sonatele clasico-romantice, dar în construcția ei, totuși, se pot distinge clar elementele unui *allegro* de sonată (două teme care se expun în expoziție, se dezvoltă în tratare și se reexpun în repriză cu anumite modificări). Sonata

⁵³ Mariaserbinov6@gmail.com

lui V.Ciolac prezintă interes din punct de vedere stilistic și interpretativ și este o completare valoroasă a repertoriului muzical național pentru flaut. Pe parcursul analize vom încerca să argumentăm aceste afirmații, examinând lucrarea din punct de vedere muzicologic, dar și interpretativ, propunând sugestii și recomandări artistice și tehnice pentru flautiști.

Cuvinte-cheie: sonata pentru flaut și pian, Vladimir Ciolac, forma de sonată

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

TRATAREA ELEMENTELOR FOLCLORICE ÎN TRIO PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSPÂNTIA SECOLELOR XX-XXI

TREATMENT OF FOLK ELEMENTS IN THE TRIO FOR PIANO OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE 20TH-21ST CENTURIES

NATALIA COSTICOVA⁵⁴,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Настоящая статья посвящена особенностям музыкального языка фортепианных трио неофольклорного направления, созданных молдавскими композиторами на рубеже XX-XXI веков. Это *Оглан* Д. Гагауза (1995), "*I.N.O.2*" В. Ротару (2004) и фортепианное трио О. Негруцы (2004). Композитор, музыковед и педагог Дмитрий Гагауз известен своим интересом к музыкальному наследию гагаузского народа. Его трио *Оглан* – одночастное произведение лирического характера, имеющее литературную программу – текст гагаузской народной песни о любви девушки и парня. Поскольку слова песни являются частью партитуры, предваряя нотный текст, поэтический фольклор гагаузского народа вплетается в общую художественную ткань сочинения. Трио написано в свободной концентрической форме: А – А1 – В – С – В1 – А2. Мелодические и гармонические особенности произведения позаимствованы из гагаузских песен и танцев. Так, характерный ритмический рисунок, основанный на подчеркивании слабых долей в партии виолончели (тт. 48-55) позаимствован из зажигательных гагаузских танцев. В

⁵⁴ natali-costicova@mail.ru

разделе В *Andante sostenuto* (тт. 61-75), являющемся лирическим центром произведения, в партии виолончели звучит кантиленная тема, начинающаяся выразительным октавным скачком, позаимствованным из пастушьих наигрышей.

Среди наиболее важных приемов фольклорного генезиса отметим тембровую имитацию народных гагаузских инструментов – пастушьих рогов, а также опору на типичную для гагаузского фольклора монодию в разделе А2: инструментальный унисон, украшенный мордентами в партии виолончели на струнах *sol* и *do*, усиливает торжественность мелодии, звучащей как гимн всепобеждающей любви. Опора на гагаузский фольклор дополняется использованием метроритмических особенностей молдавской хоры в разделе С, размер (12/8), *Piu mosso*, объединяя тем самым фольклорные элементы разного генезиса.

Молдавский композитор, дирижер и педагог Владимир Ротару – автор своеобразного триптиха для фортепианного трио под названием *I.N.O.*, созданного в начале XXI века. Его вторая часть *I.N.O.2* представляет собой характерный для молдавской инструментальной сюиты двухчастный цикл медленно – быстро (*Lento e molto rubato – Allegro scherzando*). В первой части трио композитор использует такой приём современной композиторской техники, как “неактированная нотация”. Здесь отсутствуют тактовые черты, а функцию членения музыкального потока на отдельные смысловые единицы берут на себя паузы. Этот прием сродни т. н. “*parlando rubato*”, свойственный таким жанрам молдавского фольклора, как “дойна” или “бочет”. Главная тема речитативного плана, изложенная октавным струнным унисоном в медленном темпе, опирается на жанровые признаки молдавской дойны. Мелодические линии, украшенные мордентами и форшлагами также подчеркивают фольклорный генезис мелодического материала. Задорная главная партия второй части цикла *Allegro scherzando* напоминает народные “переплясы” в духе моторных тем С. Прокофьева, а ритмические особенности темы (переменный метр: 2/4 и 3/8) схожи с быстрыми болгарскими танцами.

Трио Олега Негруцы, одного из старейших композиторов Республики Молдова, отличается индивидуальностью музыкального языка, демократичностью и доступностью. Первая часть его трио написана в сонатной форме, и основана на контрасте активно-волевого и лирического начала. Побочная партия характеризуется использованием синкоп, началом фраз с неаккордового звука на сильной доле, разрешающегося в один из аккордовых тонов. Эти приемы позаимствованы из танцевального молдавского фольклора – танцевального (жанра *hora*) и песенного (*cântecul liric propriu-zis*).

Вторая часть трио – *Романс* – основана на мелодике широкого дыхания. Тема звучит у виолончели на *mf*. Фактура фортепианной партии напоминает аккомпанемент к

романсу или молдавской хоре. Ритмический рисунок четверть-восьмая в условиях размера 6/8 напоминает ритмику женской хоры (*hora fetelor*). Танец характеризуется умеренным темпом, плавными танцевальными движениями, общим лиризмом. В побочной партии элементы сельского и городского молдавского фольклора конца XIX - начала XX века органично объединяются со стилистикой джаза, доминирующей в данном произведении, напоминая о лэутарских традициях прошлого, когда оркестры лэутаров включали в свой репертуар не только фольклорные, но джазовые мелодии. Подобный синкретический подход к разным стилевым истокам типичен для творчества О. Негруцы.

Таким образом, в данных сочинениях обнаруживаются самые разные подходы к трактовке фольклорных источников: синтез фольклора разных народов, населяющих Республику Молдова в трио Д. Гагауза, соединение фольклорных элементов с новыми техниками композиции в трио В. Ротару, синтез фольклорного и джазового музыкального языка в трио О. Негруцы.

Ключевые слова: Д. Гагауз, В. Ротару, О. Негруца, фортепианное трио, фольклор

ASHWATTHA ДЭВИДА БАЛАКРИШНАНА: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ

ASHWATTHA DE DAVID BALAKRISHNAN: PARTICULARITĂȚI ALE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI TRATĂRII INTERPRETATIVE

ASHWATTHA BY DAVID BALAKRISHNAN: PARTICULARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND INTERPRETATIVE TREATMENT

SERGHEI RACENCO⁵⁵,
asistent universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

В центре нашего внимания – пьеса *Ashwattha* из цикла *Tree of Life* современного американского скрипача и композитора Дэвида Балакришнана, основателя ансамбля *Turtle Island Quartet*. Популярность музыки Д. Балакришнана не только в США, но и во всем мире обусловлена интересом композитора к жанровому синтезу, основанному на соединении музыки профессиональной европейской традиции, с одной стороны, с джазом

⁵⁵ sergheiracenco@mail.ru

и внеевропейскими традиционными музыкальными культурами, с другой. Отметим попутно, что в Кишиневе сочинение *Ashwattha* впервые было исполнено ансамблем *Kaiser* в 2015 году на Фестивале современной музыки *Zilele Muzicii Noi*, вызвав большой интерес молдавских слушателей. Название опуса отсылает нас к индуистской мифологии, в которой *Ashwattha* является священным деревом индусов и широко упоминается в текстах, относящихся к индуизму. Буддийские тексты обозначают его как дерево Бодхи, под которым медитировал и получил просветление Будда. Ашваттху призывали в помощь в различных заговорах, направленных на уничтожение или ослабление врагов, а сидящий под ашваттхой святой мог предсказывать и понимать язык птиц. Новаторство музыкального языка данного опуса связано с расширением спектра исполнительских приёмов для струнного квартета, основанных на интонационных, метроритмических, тембровых элементах, восходящих к джазовой музыке, а также на привнесении импровизационного начала. В плане интонационной специфики композитор применяет микротоновую интервалику, характерную для традиционных музыкальных культур Востока, например, индийской раги. С точки зрения метроритма используются такие типичные для джаза явления, как *swing* или *groove*. Что касается тембровой характеристичности данной пьесы, большой акцент сделан на перкуссивной трактовке инструментальных партий, вследствие чего композитор внедряет новые, нетипичные для академического музицирования, штрихи. Одним из таких штрихов стал *chop* – удар смычком по струнам у колодки по направлению к подставке или от подставки, в зависимости от метрического расположения звука в такте, используемый для имитации звука малого барабана.

Ключевые слова: *Ashwattha, Tree of Life, Turtle Island Quartet, Дэвид Балакришнан, chop*

ASPECTE ALE TRANSCRIPTIEI PENTRU ACORDEON A CREAȚILOR MUZICALE PIANISTICE

ASPECTS OF THE ACCORDION TRANSCRIPTION OF PIANO MUSICAL CREATIONS

PETRU ȘTIUCA,

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

Articolul este dedicat aspectelor transcripției pentru acordeon a lucrărilor scrise în original pentru pian, un instrument înrudit cu acesta, dar care se deosebește printr-o serie întreagă de elemente esențiale. Autorul accentuează faptul că transcripția operelor muzicale

reprezintă în primul rând un proces creativ. Baza acestui proces îl constituie păstrarea conținutului artistic al lucrării, iar autorul transcripției va ține cont în primul rând de noile condiții în care urmează să fie realizată noua variantă instrumentală. Se știe că pianul este unul din instrumentele cu clape care posedă posibilități enorme comparativ cu celelalte. Sonoritatea extraordinară a acestuia se datorează în mare parte prezenței a două pedale: prima, care atenuează timbrul și diminuează intensitatea sunetului, iar a doua nu doar prelungește durata sonorității dar și intensifică *obertonurile* ce îmbogățesc semnificativ culoarea sonorității instrumentului. Pe de altă parte, acordeonul își are propriul specific sonor și trăsături ale construcției, iar una din condițiile necesare autorului de transpoziției este cunoașterea foarte bună a specificului ambelor instrumente.

Astfel, în articol sunt expuse principiile generale, recomandate pentru realizarea unei transcripții de pe originalele pentru pian, valabile și pentru alte instrumente; un șir de factori ce stau la baza acestor principii: melodică, pedalizarea, aspectul armonic, ritmic ș.a.m.d. Un loc aparte îl ocupă și problematica legată de modalitățile de transpunere a facturii. De asemenea, este scos în evidență un alt aspect important pentru procesul de transcripție – crearea unor condiții tehnice convenabile de execuție. Soluția pentru această problemă constă în eliminarea dificultăților tehnice inutile și revizuirea transformării texturii dezvoltate a pianului într-o formă de expunere mai convenabilă pentru acordeon, justificată de conținutul lucrării muzicale realizate.

Cuvinte-cheie: transcripție muzicală, acordeon, pian, interpretare muzicală

CONTRIBUȚIA LUI FRIEDRICH LIPS ÎN AFIRMAREA ACORDEONULUI PE SCENA ACADEMICĂ ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

FRIEDRICH LIPS'S CONTRIBUTION TO THE AFFIRMATION OF THE ACCORDION ON THE ACADEMIC STAGE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

SERGIU MÂRZAC⁵⁶,

asistent universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acordeonul, unul dintre instrumentele muzicale de mare succes în secolul XX, ce a pătruns în cele mai diverse genuri de muzică, ocupă un loc tot mai important și pe scenele academice contemporane. Friedrich Lips este una dintre marile personalități care, prin măiestria

⁵⁶ serlem@mail.ru

sa interpretativă, a contribuit esențial în acest proces, aducând acordeonul pe cele mai înalte culmi ale afirmării sale în muzica academică, pe plan mondial.

Celebrul acordeonist și-a început activitatea la Moscova, la Academia de Muzică *Gnesin*, pe care a absolvit-o în 1972 (clasa prof. S. Kolobkov) și unde și-a format o clasă de acordeon, în care au studiat o pleiadă întreagă de artiști ce s-au remarcat în întreaga lume. Reputatul muzician predă și în numeroase instituții și academii din Rusia, și de peste hotarele ei (Spania, Germania, Olanda, Marea Britanie), este membru al juriilor la cele mai prestigioase concursuri. În 1989, organizează festivalul concurs internațional *Баян и Баянисты*, la Moscova. În prima perioadă a activității sale, se mai remarcă și prin numeroase transcripții pentru acordeon din muzica clasică și contemporană.

Ca solist, Friedrich Lips a câștigat primul său premiu în 1969, la renumitul concurs internațional din Klingenthal. Din 1970, începe cariera sa solistică de mare succes. În următorii ani, susține sute de concerte în toată lumea, în cele mai prestigioase săli de concerte, conlucrează cu cei mai remarcabili soliști. Activitatea artistică a lui Friedrich Lips s-a extins dincolo de scena muzicală a acordeonului solistic. În calitate de interpret, cu o frecvență din ce în ce mai mare, este invitat la cele mai importante festivaluri de muzică. Concertează nu doar ca solist, dar și în ansambluri de diferite componente, cu orchestre de cameră, orchestre simfonice, sub baghetele unor dirijori renumiți.

Un loc aparte în activitatea sa îl ocupă colaborarea cu mulți compozitori contemporani, care, datorită lui, au abordat în creația lor acest instrument. În acest sens, impactul lui Friedrich Lips asupra dezvoltării acordeonului este semnificativ. Prin implicarea sa perseverentă, a promovat acordeonul în cel mai larg cerc de compozitori și muzicieni la nivel internațional. A interpretat un număr impunător de piese în premieră (peste 50), iar multe lucrări i-au fost dedicate. Începând cu anul 1975, Friedrich Lips colaborează cu celebra compozitoare Sofia Gubaidulina, reprezentantă a avangardism-ului sovietic. Fiind impresionată de arta sa interpretativă, de capacitățile tehnice și timbrale ale acordeonului, care pe atunci se moderniza foarte rapid, compozitoarea a compus pentru acordeon, în strânsă colaborare cu F. Lips. Interpretul înregistrează peste 100 de creații, lansând CD-urile sale în America, Asia și Europa. CD-ul său *Seven Words* a câștigat premiul *CD of the Year* în 1991 și a fost distins cu premiul *Diapason d'or* de la Paris. Pentru realizările sale excepționale, F. Lips a obținut numeroase premii și distincții. Pe lângă activitatea artistică, mai este și autorul multor articole și cărți legate de arta interpretativă pentru acordeon, cea mai recunoscută fiind lucrarea *Искусство игры на баяне* (1985), tradusă în germană și engleză.

Cuvinte-cheie: arta de interpretare la acordeon, Friedrich Lips, repertoriu academic pentru acordeon

**ЖАНРОВЫЕ И ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
CANZONA MATINATA (УТРЕННЯЯ ПЕСНЯ) ОР. 39 №4 Н. МЕТНЕРА**

**PARTICULARITĂȚILE GENUISTCE ȘI TEMATICE ÎN
CANZONA MATINATA (MORNING SONG) OP.39 NR.4 DE N. MEDTNER**

**GENRE AND THEMATIC CHARACTERISTIC FEATURES IN
CANZONA MATINATA (MORNING SONG) OP.39 NO.4 BY N. MEDTNER**

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА⁶⁰,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Образность, которая присуща искусству Н. Метнера, тесно связана со значительной ролью программности и жанрового начала в его сочинениях. Важнейшими и определяющими жанрами в творчестве композитора стали песня и танец. Канцоны, романсы, серенады и песни легли в основу таких сочинений, как второй лирический цикл *Забывших мотивов* (ор. 39), включающий *Раздумье*, *Романс*, *Весну* и *Утреннюю песню*.

Ключ к своеобразию музыки композитора следует искать также в характере ее тематизма. Одна из наиболее характерных его черт — тесное переплетение вокальных и инструментальных принципов: с одной стороны, вокальные мелодии носят подчас подчеркнуто инструментальный характер; с другой стороны, инструментальное творчество композитора характеризуется широкой опорой на песенный тематизм. Н. Метнер прямо называет многие пьесы канцонами, романсами, песнями. Таковы, например, темы и мелодии известных сказок ор. 26 №3, ор. 34 №3, ор. 53 №3 и др. В воспоминаниях современников и в собственных высказываниях композитора неоднократно сквозит мысль о том, что русские народные песни высоко ценились и глубоко изучались Н. Метнером. С особым интересом он слушал старинные народные былины и, как чуткий художник, ощущал необходимость близкой связи собственного творчества с народной музыкой. Национальные мотивы Н. Метнер почти никогда не вводил как цитаты, но пропитанные элементами родных напевов его сочинения оказываются одновременно и индивидуальными и узнаваемо «русскими». Особенная певучесть и естественность мелодического склада, которой пропитана русская народная музыка, как следствие, присуща и произведениям Н. Метнера.

⁶⁰ nika2verter@gmail.com

Второй цикл *Забывших мотивов* (ор. 39) состоит из пяти пьес преимущественно лирического склада. Исключение представляет завершающая цикл *Трагическая соната* — произведение полное драматизма и патетики. *Утренняя песня*, четвертая по счету в этом цикле явно контрастирует со следующей за ней *Трагической сонатой*.

Тематизм *Утренней песни* характеризуется не только афористически сжатой, тезисной подачей тем, но и широким проникновением элементов их развития в экспозицию других лирических мелодий, вплоть до использования их в иных сочинениях, как например первый мотив *Утренней песни* интонационно связан с вторым из элементов главной партии *Сонаты-воспоминание* из первого цикла *Забывших мотивов* ор. 38. Общность лирических тем Н. Метнера и народных песенных образцов не лежит на поверхности и не бросается в глаза, но анализ отдельных компонентов, организующих тему — интонационного строя, ритмической структуры и ладо-гармонических особенностей — позволяет сделать вывод о существовании глубинной, внутренней органической связи между лирическим тематизмом Н. Метнера и песенным творчеством русского народа.

Ключевые слова: Николай Метнер, жанр, форма, песня, тематизм, образность, лирика

PARTICULARITĂȚILE INTERPRETATIVE ALE ROMANȚEI PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...: ABORDARE COMPARATĂ

THE INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE ROMANCE PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...: COMPARATIVE APPROACH

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC⁵⁷,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Ne propunem în acest articol să punctăm câteva direcții importante în dezvăluirea particularităților structurale și de execuție ale romanței populare urbane românești în baza analizei comparate a diferitor versiuni interpretative ale lucrării *Pe lângă plopii fără soț...* În acest sens vom efectua analiza prin prisma conținutului muzical-poetic, scoaterea în evidență și sistematizarea elementelor definiției atât interpretative, cât și de conținut, precum și dezvăluirea relației dintre partida vocală și acompaniamentul instrumental.

⁵⁷ diana.valuta@amtap.md

Pe lângă plopii fără soț... este o romanță scrisă în secolul al XIX-lea de Guilelm Șorban, pe versurile lui Mihai Eminescu și publicată pentru prima oară în revista *Familia* pe 28 august 1883. Treptat ea și-a modificat statutul din creație de autor în creație de circulație folclorică și până în prezent se bucură de popularitate printre cântăreți de diferită formație. Analiza interpretativă a acestei romanțe în execuția cântăreților Maria Bieșu, Mihai Munteanu, Gheorghe Sărac, Traian Uilecan, Maria Răducanu, Alexandru Arșinel va fi făcută în baza mecanismelor și tehnicilor interpretative caracteristice artei vocale populare și academice.

Cuvinte-cheie: romanță, lirica urbană, etape, cântec popular, cântec de lume, conținut muzical-poetic, interpretare, acompaniament instrumental

ASPECTE DE INTERPRETARE A SURSELOR LIRICE DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ SEMNATE DE COMPOZITORII MOLDOVENI

ASPECTS OF INTERPRETATION OF LYRICAL SOURCES OF FOLKLORE INSPIRATION IN THE CREATIONS FOR VIOLIN SIGNED BY MOLDOVAN COMPOSERS

RADU TĂLĂMBUȚĂ⁵⁸,
asistent universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Lirica folclorică vocală (cu speciile sale doina, cântecul propriu-zis, romanța) constituie o importantă sursă de inspirație pentru compozitorii basarabeni, fiind prezentă în numeroase creații semnate de aceștia. Articolul este bazat pe analiza interpretativă a câtorva creații importante din repertoriul violonistic național, în care pot fi delimitate diferite tipuri ale abordării componistice ale surselor folclorice, ce constituie atât citate, influențe, cât și abordări conceptuale sau arhetipale. Autorul aduce în discuție problematica valorificării interpretative plene a elementului liric inspirat din melosul folcloric, tratarea corespunzătoare a acestuia, din această perspectivă, utilizarea atât a abilităților tehnicilor de interpretare academice, dar și a celor de sorginte folclorică, specifice artei de interpretare violonistică populară.

În opinia noastră, sursele liricii populare, în special a celei vocale, își pun amprenta nu doar asupra limbajului componistic, ci și asupra manierei de interpretare violonistică, la care interpreții trebuie să își concentreze atenția, pentru a realiza cu succes conceptul unor astfel de creații. Spre exemplu, doina, ce se află sub semnul improvizației, implică o anumită manieră de interpretare specifică, iar cântecul propriu-zis, romanța și alte specii ale liricii populare, prezente și ele în creațiile analizate, necesită abordări interpretative corespunzătoare.

⁵⁸ talambuta@yahoo.com

Astfel, în urma cercetărilor, am constatat, spre exemplu, că în *Fantezia rustică* pentru vioară și pian, compozitorul Tudor Chiriac, recunoscut pentru legăturile strânse cu muzica folclorică (el însuși fiind originar din mediul tradițional al satului moldovenesc), a utilizat preponderent *pseudocitatul*, demonstrând încă o dată că spiritul său creator s-a identificat atât de mult cu cel al „marelui autor anonim”, încât deseori este dificil de precizat sursa originală. Tot astfel, au fost analizate creațiile *Capriciu moldovenesc* pentru vioară și pian de Vladimir Ciolac, *Brâul lui Amihalachioaie* pentru vioară și pian de Vlad Burlea și *Studii folclorice* pentru vioară și pian de Anatol Ștefăneț. Autorul își propune să desfășoare mai pe larg aceste teze, prezentând și o serie de exemple muzicale.

Cuvinte-cheie: *tratare interpretativă, lirică folclorică vocală, abordare componistică, doină, cântec propriu-zis, romanță*

ROLUL MONOGRAMEI DEsCH ÎN CVARTETUL DE COARDE NR. 1 DE BORIS DUBOSARSCHI

THE USAGE OF THE DEsCH MONOGRAM IN THE STRING QUARTET NO.1 BY BORIS DUBOSARSCHI

ALEXANDRU URECHE,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

O prezentare generală a Cvartetului de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi necesită o abordare imediată a unui subiect ce se referă la întreaga creație de cvartet a compozitorului. Este vorba despre influența moștenirii artistice a lui Dmitrii Șostakovici asupra creației lui Boris Dubosarschi în general și asupra creației lui de cvartet de coarde în particular. Acest lucru se manifestă atât în scriitura polifonică elaborată cât și în alegerea unor motive concise, deseori cromatice, aidoma unor nuclee bine potrivite pentru o eventuală elaborare.

Cvartetul de coarde nr. 1 a fost scris în anul 1971. El este compus într-o formă clasică a ciclului de cvartet de coarde din patru mișcări: *Allegro ma non troppo*, *Scherzando con moto*, *Grave* și *Allegro robusto*.

În cvartetul de coarde nr. 1 compozitorul folosește principiul monotematismului utilizat în cadrul formelor tradiționale. Toate teme de bază ale lucrării provin din același nucleu și păstrează conturul melodic și structura ritmică a temei grupului principal din partea I. Pe baza unei singure teme, pe durata celor patru părți, compozitorul creează caractere și imagini complet diferite, în tradiția monotematismului lui Liszt.

Tema principală, la rândul ei necesită o descriere detaliată. Deși nu reprezintă un citat direct și este percepută ca o temă proaspătă, originală, totuși nucleul său este format din același grup de sunete ca și renumita monogramă a geniului rus D. Șostakovici – D-Es-C-H, sunetele căreia pe parcursul ciclului, cel mai des, apar într-o ordine modificată. Cele patru sunete ale grupului se extind pe un diapazon de terță mare pentru o completă mișcare cromatică lipsind tonul din mijloc.

Nu putem afirma cu certitudine dacă folosirea intonațiilor monogramei a fost o alegere intenționată a autorului sau un moment de inspirație. Totuși, folosirea pe toată durata ciclului a terțelor mici și a secundelor mici în combinații diverse în interiorul unor formule din patru sunete ne permite să afirmăm că nucleul tematic al cvartetului se bazează pe aceleași intonații ca și monograma D-Es-C-H.

Analiza Cvartetului de Coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi scoate în evidență idea ce stă la bază creării lui. Monograma D-Es-C-H a servit drept unica sursă tematică a lucrării determinând astfel inter-relația și înrudirea materialului tematic a întregului cvartet. Realizarea unei lucrări de formă amplă pe baza unui singur motiv a necesitat un lucru intens al imaginației, o scriitură măiestrită și o tehnică componistică desăvârșită, toate aceste condiții fiind întrunite cu brio de eminentul compozitor chișinăuian.

Cuvinte cheie: Boris Dubosarschi, cvartet de coarde, DEsCH, motiv, polifonie, monogramă, leitmotiv, Dmitri Șostakovici

CORUL DE PREOTESE AL EPISCOPIEI DE UNGHENI ȘI NISPORENI – UN COLECTIV INEDIT ÎN PEISAJUL ARTEI CORALE AUTOHTONE

THE PRIESTESSES CHOIR OF THE UNGHENI AND NISPORENI EPISCOPACY – A UNIQUE GROUP IN THE FIELD OF THE LOCAL CHORAL ART

Hristina BARBANOI⁶¹,

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

Articolul de față prezintă rezultatele cercetării activității unui colectiv coral inedit din peisajul artei corale autohtone. Este vorba despre un colectiv coral bisericesc, ce are ca membri preotesele clericilor care slujesc în parohiile din municipiile Ungheni, Călărași, Hâncești și

⁶¹ gajim.khrystina@yahoo.com

Nisporeni. Acest colectiv a fost înființat în anul 2011 (la 27 iunie), din inițiativa și cu binecuvântarea Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni.

Din start, în fruntea Corului de preotese a fost numită în calitate de dirijor Dna Irina Vizitiu-Gajim, absolventă a prestigiosului Liceu Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu” din Chișinău, unde a studiat muzica timp de 12 ani. Cu arta corală Dna Irina Vizitiu-Gajim a fost familiarizată încă din fragedă copilărie – ea însăși fiică de preot (fiica Preotului mitrofor Ioan Gajim), inițiată în tainele muzicii bisericești de către mama sa (preoteasa Larisa Gajim) la strana bisericii cu hramul ”Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil” din satul Todirești, raionul Ungheni, apoi coristă în *Corul mitropolitan de copii* din Chișinău, iar în anii studenției – coristă în Corul Mănăstirii *Sfântul Ștefan cel Mare* de la Suceava. Studiile serioase și aprofundate în domeniul artei muzicale i-au permis dirijoarei acestui cor să adapteze diverse lucrări din repertoriul muzical bisericesc și să realizeze aranjamente la 3 voci pentru Corul de preotese pe care îl conduce. În cei 9 ani de activitate, repertoriul corului a ajuns să fie unul foarte divers și include creații omofono-armonice semnate de renumiți autori de muzică bisericească precum: D. Bortneanski, A. Vedel, P. Turceaninov, A. Lvov, N. Bahmetev, A. Arhanghelski, P. Vorotnikov, M. Vinogradov, M. Strokin, G. Lvovski, A. Kastalski, S. Smolenski, I. Popescu-Pasărea, Gavriil Musicescu, Nicolae Lungu, M. Berezovschi ș.a. Între timp, prin susținerea nemijlocită a Episcopului Petru, acest colectiv coral a reușit să înregistreze și 4 CD-uri: *Ridica-voi ochii mei la ceruri* (septembrie 2012) – cu lucrări corale din cadrul Sfintei Liturghii; a urmat un CD de *Colinde* (noiembrie 2013) și două CD-uri cu lucrări laice, care se intitulează *Mergeai cu Crucea-n spate* și *Mamă dulce, mama mea* (10 iulie, 2017).

Corul participă cu regularitate la slujbele arhieresti din ținutul Episcopiei. Anual participă la Festivalul de Colinde *Hristos se naște, slăviți-L*, precum și la Festivalul cântecului pascal *Hristos a înviat*, organizate atât în orașul Ungheni cât și în alte localități din municipiile Ungheni, Nisporeni, Hâncești și Călărași. Merită a fi menționate și participările la: Festivalul *Minunea nașterii lui Hristos* (20 decembrie 2018), Concertul dedicat *Zilei Fecioriei și a Familiei fericite* (30 septembrie 2016, Chișinău), Festivalul *Mâinile Mamei* (Hâncești 2018, Nisporeni 2019), Conferința intitulată *Tânărul creștin și provocările contemporane* (31 octombrie 2019, Ungheni) etc. Cu siguranță, în prezent, acest cor este unul dintre cele mai faimoase colective corale bisericești din țara noastră a cărui renume a reușit să treacă și granițele țării. În luna mai a anului 2015, de Duminica Sfințelor Femei Mironosițe care se sărbătorește a treia duminică după Sfintele Paști, Corul de preotese a Episcopiei de Ungheni și Nisporeni, într-o componență mai restrânsă, a avut fericita ocazie de a sluji la Biserica Sfântului Mormânt al Mântuitorului Iisus Hristos, din Ierusalim, dând răspunsurile la Liturghia de noapte oficiată de către Patriarhul Ierusalimului împreună cu Episcopul Petru de Ungheni și Nisporeni și alți episcopi.

În anul 2017, în data de 29 octombrie, Corul de preotese a participat la Concertul dedicat Jubileului de 50 de ani a Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni, unde au cântat lucrări orchestrate și acompaniate de către Orchestra Simfonică Națională a Companiei Teleradio-Moldova, sub bagheta dirijorală a maestrului Gheorghe Mustea. Dar în dimineața acelei zile, Corul a dat răspunsurile la Slujba oficiată la Catedrala *Sfântul Pantelimon* de la Mănăstirea Hâncu, în prezența a 23 de înalți oaspeți – mitropoliți, arhiepiscopi și episcopi din Rusia, Ucraina și Moldova. În luna mai a anului 2019, Corul de preotese a avut prilejul de a cânta și la Catedrala *Cuvioasa Parascheva* din Iași, unde Sfânta Liturghie a fost transmisă în direct la RadioTrinitas.

Aprecierile oficiale ale acestui colectiv coral inedit nu au întârziat să apară. În data de 18 mai 2019 Corul de preotese a participat la Festivalul-concurs internațional de muzică corală „Sărbătoarea Corului”, ediția II, Bălți, unde au obținut *Premiul I*, iar Dirijorul corului – dna Irina Vizitiu-Gajim a primit o *Diplomă de Excelență pentru originalitatea aranjamentelor creațiilor corale interpretate în cadrul Festivalului-concurs*. Printre distincțiile dirijoarei mai menționăm și: Medalia *Sfântul Alexandru Nevschi* de gradul 2 (2014), Medalia *Bănulescu Bodoni – 200 de ani de la înființarea Eparhiei Chișinăului și Hotinului* (2015), Medalia *Icoana Maicii Domnului de la Hârbovăț* de gradul 1 (2017), Medalia *Sfântul Alexandru Nevschi* de gradul 1 (2019).

Considerăm că acest colectiv coral, cu adevărat este unul inedit, iar prin activitatea ce o desfășoară, reușește să scrie o pagină importantă în istoria artei corale bisericești autohtone și merită toate aprecierile credincioșilor și a iubitorilor artei corale.

Cuvinte-cheie: artă corală, cântare bisericească, muzică omofono-armonică, muzică de strană, colective corale

MINIATURILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE E. ELGAR: ASPECTE INTERPRETATIVE

MINIATURES FOR VIOLIN AND PIANO BY E. ELGAR: INTERPRETIVE ASPECTS

VADIM BUINOVSCII⁶³,
asistent universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Edward Elgar pe bună dreptate este considerat cel mai important compozitor englez de la confluența sec. XIX-XX și un reprezentant strălucit al romantismului muzical britanic. Fiind singur un bun interpret-violonist, pe tot parcursul vieții Elgar a scris numeroase lucrări pentru

⁶³ herosheema@yahoo.com

acest instrument: miniaturi, sonată, concert, care au intrat în repertoriul celor mai mari violoniști. Creațiile sale pentru vioară de diferite genuri sunt pătrunse de un profund suflu romantic, temperat totodată de spiritul britanic mai interiorizat și mai moderat. În creațiile sale cu participarea viorii de diverse genuri au fost preluate și dezvoltate al Europei de Vest. Preluând, asimilând și dezvoltând principiile romantismului târziu și unele influențe stilistice parvenite din creația componistică a lui R. Schumann, J. Brahms, A. Dvorak, R. Wagner și Richard Strauss, el a dezvoltat stilul componistic propriu, profund și original, bazat pe tradițiile muzicii engleze. Stilul muzical al lui Elgar se caracterizează prin claritate, echilibru, flexibilitatea formei, bogăție de imaginație, generozitate, psihologie subtilă, măiestrie orchestrală.

Una dintre cele mai populare lucrări ale compozitorului, piesa *Salut d'amour* (op. 12), este o creație timpurie, apărută în 1888 ca un cadou pentru eleva sa Caroline Alice Roberts (ea lua de la Elgar lecții de acompaniament la pian) care în scurt timp a devenit soția sa. *Bizarrerie* este o miniatură de virtuozitate ce îmbină trăsături caracteristicile ale scriiturii sale violonistice prin alternarea procedeelelor de *staccato*, *staccato volant* și ritmurilor punctate. Și piesa *La Capricieuse* op.17 are capacitatea de a lărgi posibilitățile sonore ale instrumentului propriu-zis și de a pune la încercare abilitățile solistului, folosind o cromatică variată de expresivitate muzicală și diverse procedee tehnice, ce necesită un nivel avansat de mânăuire a viorii, și, fiind prezentă în portofoliul celor mai renumiți violoniști.

„Mazurka” op.10 are un caracter similar cu ”Bizarrerie”, piesă în care prevalează desenul ritmic punctat. Este o piesă pe nedrept rar interpretată ce conține multe elemente muzicale ”explozive”, cu pasaje ce se revarsă deseori în flagiolete ce denotă spiritul ei luxuriant și sclipitor. Totodată ritmul său exagerat și coda excesiv lărgită pare a avea o legătură mai strânsă cu muzica de balet a școlii franceze decât cu modelele muzicii compozitorilor slavi cum denumirea piesei ne-ar sugera.

Cuvinte-cheie: Miniaturi, Elgar, vioară, pian, Salut d'Amour, Bizarrerie, La Capricieuse, Mazurka

ГЕРОИНИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРИИ ЧЕБОТАРИ

EROINELE OPERELOR FRANCEZE ÎN INTERPRETAREA MARIEI CEBOTARI

THE HEROINES OF FRENCH OPERAS IN THE INTERPRETATION OF MARIA CEBOTARI

SERGHEI PILIPEȚCHI⁶⁵,
doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

М. Чеботари (1910–1949) наряду с высокими достижениями в музыке немецких, итальянских и русских композиторов, заявила о себе и как выдающаяся исполнительница главных партий во французских операх.

В возрасте 14 лет, когда певица только стала студенткой кишиневской консерватории „Unirea”, она готовила партию Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно, которую в дальнейшем так и не довелось спеть. Вероятно, это заставило певицу в последний год жизни записать арию Маргариты на французском языке.

Первой французской партией, которая была поручена М. Чеботари в Дрездене, стала роль Антонии в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха. В первые годы карьеры до 1934 г певица нередко исполняла ее на сцене оперы Земпера. М. Чеботари смогла спеть Антонию уже лишь в 1948 г., будучи солисткой Венской Штаатсопер, так как на долгие годы фашисты вычеркнули имя композитора-еврея из культурного обихода. Уверенно утверждать, что артистка исполняла все четыре главные роли в «Сказках Гофмана» (Олимпию, Антонию, Джульетту и Стеллу) нельзя, хотя наличие универсального голоса вполне могло бы это ей позволить.

7 ноября 1932 г. М. Чеботари впервые вынесла на суд публики роль Микаэлы в опере «Кармен» Ж. Бизе. Она с успехом продолжала ее петь в Дрездене и Берлине вплоть до середины 1936 г. пока не заинтересовалась партией самой Кармен. Сохранилась запись арии Микаэлы из третьего действия на немецком языке, осуществленная в 1941 г.

Наибольший резонанс в интерпретации французского оперного репертуара М. Чеботари вызвала партия Манон в одноименной опере Ж. Массне. В ней певица впервые выступила в дрезденской постановке начала 1938 г., затем и в берлинской (1938–1939 гг). Хотя записей, свидетельствующих о достижениях певицы в этой роли нет, осталось множество восторженных высказываний.

Особняком в репертуаре артистки стоит партия Кармен в опере Ж. Бизе, в которой певица дебютировала в берлинской Штаатсопер 31 декабря 1938 г. Прочтение роли Кармен у М. Чеботари по стилю исполнения, тембральной палитре и неординарной экспрессии во многом предвосхитило известные по грамзаписям более поздние трактовки этой роли обладательницами высоких сопрано М. Каллас и А. Георгиу. Существует

⁶⁵ pilipetsky@mail.ru

видеозапись хабанеры, сделанная в начале марта 1949 г. Фрагменты этого материала использованы в документальной ленте В. Друка «Ария».

Во французской опере М. Чеботари добилась замечательных результатов. Этому способствовали небольшой, обладающий должной плотностью и колоратурной техникой, точный лирический голос, безупречное ощущение стиля и совершенное владение французским языком. Немаловажную роль сыграли яркие внешние данные и незаурядные сценические способности артистки, позволявшие ей свободно и раскованно воплощать на сцене драматургически сложные роли Антонины, Микаэлы, Манон и Кармен.

Ключевые слова: Мария Чеботари, французская опера, роль, партия, исполнение, записи
**КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ СТРУННОГО СЕКСТЕТА
ВОСПОМИНАНИЕ О ФЛОРЕНЦИИ ОР.70 П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

**ASPECTE COMONISTICE ALE SEXTETULUI DE COARDE
SOUVENIR DE FLORENCE OP.70 DE P.I. CEAIKOVSKI**

**COMPOSITIONAL ASPECTS OF THE STRING SEXTET
SOUVENIR DE FLORENCE OP.70 BY P.I. TCHAIKOVSKY**

DARIA BUINOVSCI⁶⁴,
asistent universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Секстет «Воспоминание о Флоренции» для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей был написан в 1890 году и посвящён Петербургскому обществу камерной музыки, членом которого композитор был избран четырьмя годами ранее, в 1886 году. Этому предшествовало пребывание Петра Ильича во Флоренции – городе, который вдохновил его на создание нескольких замечательных произведений, среди которых и один из безусловных шедевров Чайковского, опера «Пиковая дама», написанная в рекордные сорок четыре дня, и единственный в своем роде в творчестве композитора секстет «Воспоминание о Флоренции». Приступив к сочинению этого камерно-инструментального произведения Чайковский, по собственным признаниям, столкнулся с проблемой новизны формы и камерного стиля. Завершив секстет летом 1890 года композитор, однако, не спешил с его публичным исполнением. Такая неторопливость была связана с желанием Чайковского выслушать все рекомендации членов ансамбля после первого, закрытого исполнения секстета в Санкт-Петербурге в ноябре 1890 года

⁶⁴ dasharterciuc@mail.ru

(исполнители: К.К. Альбрехт, Ф.Н.Гильдебрандт, О.Ф.Гилле, Б.К.Гейне, А.В.Вержбилович, А.В.Кузнецов), о чём он и написал председателю общества камерной музыки – К.К.Альбрехту. Наиболее важным аспектом, волновавшим Петра Ильича в процессе создания произведения была сложность сочетания всех шести голосов, с чем он, однако, блестяще справился. И, лишь спустя два года, подвергнувшись значительным изменениям в последних двух частях, секстет, наконец, был представлен широкой публике. Исполнили новое сочинение – Л.Ауэр, Э.Крюгер, Ф.Гильдебрандт, С.Коргуев, А.Вержбилович, А.Кузнецов. Секстет состоит из четырёх частей: *Allegro con spirito* – наполненная драматизмом темы главной партии, *Adagio cantabile e con moto* – где мелодия основной темы *dolce cantabile* напоминает проникновенную итальянскую арию, *Allegretto moderato* – в характере скерцо, музыка которой не вдохновлена воспоминанием о Флоренции, а, скорее, наполнена ностальгией по России во Флоренции, *Allegro vivace* – с её тарантеллой, лежащей в основе темы главной партии и мастерски написанной шестиголосной фуги в репризе. Несмотря на изначально неоднозначную оценку музыкальных критиков, секстет является, на сегодняшний день, ярчайшим примером камерной музыки, исполняемым лучшими ансамблями всего мира.

Ключевые слова: струнный секстет, камерная музыка, Пётр Ильич Чайковский, Воспоминание о Флоренции

SPONTANEITATE ȘI CONFORMISM ÎN IMPROVIZAȚIE PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA

SPONTANEITY AND CONFORMISM IN OLEG NEGRUȚA'S IMPROVISATION FOR CLARINET AND PIANO

SERGHEI MUȘAT⁶⁶,

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

Printre compozițiile pentru clarinet și acompaniament ce justifică talentul creator al muzicianului Oleg Negruța se face ușor remarcată *Improvizație pentru clarinet și pian*. Înscrișă în 2001 în rândul opusurilor miniaturale cu o evidentă expresivitate tipică jazzului, lucrarea denotă o perfectă îmbinare între spontaneitatea și libertatea unei realizări muzicale lipsită de indicații sau tipare cunoscute ori stabilite anterior, și improvizarea "canonizată" după legi și modele restrictive.

⁶⁶ sergiumusat@yahoo.com

Un prim argument ar putea fi considerat forma compoziției – una liberă ce oferă totuși posibilitatea de a regăsi ocazional fie o structură de rondo, fie una tripartită cu episod. Apoi, toate secțiunile lucrării (care însumează 72 de măsuri), relatate cu un diferit grad de contrast, sunt expuse în același tempo *Andante* indicat la început, în același metru de 4/4 și în una și aceeași tonalitate – mi bemol major. În continuare, melodia și ritmul se prezintă *ad libitum* pe tot parcursul creației, având însă la bază câteva formule prezente constant în partida clarinetului și a altora ritmice în cea a pianului. Și intervalica mai mult în salturi decât treptată este exprimată cât mai divers și uneori cromatizată, autorul apelând pe alocuri la inflexiuni către diferite tonalități ce rezultă din treptele tonalității de bază, ori, pur și simplu, abordând abateri sonore către treptele a șasea coborâtă sau a patra urcată. Cu toate acestea, ocazionala conformare la rigurozitățile formelor anterior pomenite țin în frâu pornirile spontane ale procesului compozițional.

Deși către sfârșitul creației în cadența clarinetului apar câteva indicații de agogică – precum *accelerando*, *poco ritenuto* sau *rallentando molto* – ce susțin valul improvizatoric din partitură, chiar în ultimele trei măsuri ale opusului Oleg Negruța revine prompt la conținutul introductiv, dar nu ezită să-și încheie *Improvizație pentru clarinet și pian* cu un acord de tonică cu sextă inclusă. Astfel, compozitorul amintește încă o dată despre oscilația între abaterea de la normele tradiției muzicale și minima respectare a acestora, fără a impune o linie de demarcație între cele două segmente.

Cuvinte-cheie: clarinet, compoziție, improvizație, spontaneitate, conformism.

**КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
ОЛЕГА НЕГРУЦЫ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ,
ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**CONCERTUL NR. 1 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ
DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚILE
COMPOZIȚIONALE, ASPECTE DE INTERPRETARE**

**CONCERTO NO.1 FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
BY OLEG NEGRUTSA: COMPOSITIONAL PECULIARITIES,
ASPECTS OF EXECUTIVE INTERPRETATION**

NATALIA RACENCO⁶⁹,
asistent universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

⁶⁹ nataliviolin@yahoo.com

Олег Негруца является автором трех скрипичных концертов. Концерт № 1 для скрипки и камерного оркестра *h-moll* (2003) посвящен родному брату композитора — скрипачу Валерию Негруце. Композитор использует в произведении камерный состав оркестра: к струнному квинтету добавлены гобой, две валторны и фагот, что создает мягкий тембровый оркестровый колорит, позволяющий рельефно выделить на общем фоне звучание солирующей скрипки.

Скрипичный концерт № 1 О. Негруцы представляет собой традиционную классико-романтическую модель концерта с последовательностью частей: быстро — медленно — быстро. Особенностью первой части *Allegro con fuoco*, написанной в сонатной форме, является наличие двойной экспозиции, причем побочная партия оркестра и побочная партия солиста построены на разных темах. Основное настроение части — романтический порыв, порой с оттенком драматизма; побочная партия представляет сферу поэтической лирики. Перед кодой помещена каденция солирующей скрипки, требующая от солиста технической оснащенности и владения навыками импровизационно-свободного высказывания. В основе второй часть *Andante cantabile*, построенной в сложной трехчастной форме с сокращенной и динамизированной репризой, лежит певучая тема в духе песенных фольклорных мелодий. Третья часть *Allegro vivo*, решенная в форме сонатной формы без разработки, объединяет в себе народно-танцевальные и песенные черты. Примечателен тональный план финала: часть заканчивается не в основной тональности *h-moll*, а в параллельном *D-dur* — тем самым автор просветляет тональное окончание цикла, придавая ему оптимистический характер.

Концерт привлекает исполнителя виртуозным характером скрипичной партии, содержащей быстрые мелодические пассажи, арпеджио, двойные ноты, характерную фольклорную мелизматику. Непростую задачу составляют ритмика (синкопы, пунктирные ритмоформулы, триоли секстоли), а также прихотливая артикуляция.

Ключевые слова: скрипка, скрипичный концерт, трехчастный цикл, каденция

ОРГАННАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

MUZICA PENTRU ORGĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

ORGAN MUSIC

BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

MHAIL STREZEV⁵⁹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Предлагаемая статья представляет собой краткий обзор органного творчества композиторов Молдовы, которое в целом пока не стало объектом музыковедческого исследования, исключая редкие случаи обращения к отдельным сочинениям. Цель статьи – пробудить интерес к отечественной органной музыке, которая заслуживает изучения и продвижения.

Построенный в конце 1970-х гг., кишиневский орган привлек внимание композиторов разных поколений и стилевых предпочтений. В исполнении органных произведений композиторов Молдовы участвовали и участвуют органисты Светлана Бодюл, Ольга Бабаджанова, Марина Загорская, Анна Стрезева. За четыре десятилетия были написаны как сольные произведения для органа, так и сочинения для органа с оркестром, камерно-инструментальными ансамблями, голосом, хором.

Из сольных органных сочинений выделяются шестичастная *Сюита* Дмитрия Киценко (1980), *Аркан* Анфисы Федоровой (1993), *Cântări calofonice* № 1 и № 2 Генадие Чобану (1989, 1990), *Фантазия-экспромт* Владимира Беляева (2010).

Среди оркестровых произведений с органом отметим *Диптих для органа и струнного оркестра* Владимира Чолака (2004) – компактное по форме и выразительное по звучанию сочинение. Значительным событием в музыкальной жизни республики стал *Passion XXI* для органа и симфонического оркестра Владимира Беляева (2012) с его философской идеей – призывом к человечеству спасти мир от вселенской катастрофы. Первым в Молдове произведением в жанре концерта стал *Концерт для органа, струнного оркестра и литавр* Дмитрия Киценко (1982) – яркое, образно насыщенное, виртуозное произведение, отражающее стилистику небарокко. Драматической насыщенностью отличается одночастный *Концерт для органа и струнного оркестра* Анфисы Федоровой (1987), построенный на столкновении контрастных тематических элементов, ярких диалогах солирующего инструмента и оркестра. В более традиционном стилевом ключе решен *Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра* одного из основоположников молдавской композиторской школы Леонида Гурова (1989).

⁵⁹ a.strezeva@mail.ru

Орган в произведениях молдавских композиторов часто сочетается со звучанием голосов или хора. Ярким примером может служить кантата Василия Загорского *Cine scitură roia* для сопрано, тенора, хора, органа и литавр (1981) – лирико-драматическое произведение на фольклорные тексты в обработке Григоре Виеру. Всемирную известность получила *Miorița* Тудора Кирияка (1983) – поэма для голоса, органа, церковных и трубчатых колоколов и магнитной ленты на текст одноименной народной баллады. Опыт работы с органом Т. Кирияк продолжил в кантате *Doinatoriu (Opus Sacrum Dacicum)* для солиста, хора, органа, ая и вибратона на стихи М. Эминеску, Гр. Виеру и Н. Дабижа (1989).

В основу пятичастной кантаты *Литании* для колоратурного сопрано, кларнета и органа Дмитрия Киценко (1987) положена поэма Григоре Виеру *Litanii pentru orgă*. Кантата была написана для семейного трио Стрезевых: Светланы, Анатолия и Анны, которые выступили в премьерном показе сочинения в Органном зале. Для этого же состава предназначено и другое произведение Д. Киценко – *Ave Maria* (1987).

Помимо сочинений, созданных специально для органа, встречаются и переложения произведений для других инструментов, камерного ансамбля, оркестра. Среди них – *Requiem* для женского хора, солистов и органа, *Laudate Dominum* для женского хора и органа, *Magnificat* для смешанного хора, солистов и органа Владимира Чолака; кантата *Stabat Mater* для сопрано и органа, *Mariengebete* для женского хора и органа Дмитрия Киценко и др.

Органное творчество Республики Молдова разнообразно с точки зрения жанров, образного строя, стилевых и композиционных решений, средств музыкального языка. Многие органные сочинения несут на себе отголоски традиций музыки барокко. Еще один стилизованный аспект связан с претворением особенностей национального фольклора.

Ключевые слова: орган, орган соло, оркестр, голос с органом, камерно-инструментальный ансамбль, концерт для органа