

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



**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ**  
***ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE***

**23 aprilie 2021**

**TEZELE COMUNICĂRILOR**

**Volumul I**  
**ARTĂ MUZICALĂ**

**Chișinău, 2021**

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



**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ  
*ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE***

**23 aprilie 2021**

**TEZELE COMUNICĂRILOR**

**Volumul I  
ARTĂ MUZICALĂ**

**Chișinău, 2021**

**CZU 78:378(082)=135.1=111=161.1 I-59**  
**I-59**

## **COLEGIUL DE REDACȚIE**

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

**Galina BUDEANU**, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

**Eugenia BANARU**, conf. univ., 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

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

E-mail: [revista.amtap@gmail.com](mailto:revista.amtap@gmail.com)

Web: <https://revista.amtap.md>

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

# CUPRINS

## ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

<b>VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ</b> <b>ANALIZA INTERPRETATIVĂ: ÎNCERCARE DE DEFINIȚIE</b> ANALYSIS: AN ATTEMPT TO GIVE A DEFINITION -----	9
<b>VICTOR GHILAȘ</b> <b>VERSUL EMINESCIAN DESPRE NATURĂ ÎN SPAȚIUL MUZICAL</b> EMINESCU'S VERSE ABOUT NATURE IN THE MUSICAL SPACE -----	11
<b>DUMITRU HANGANU</b> <b>VALORIFICAREA MIJLOACELOR TEHNICO-EXPRESIVE ALE</b> <b>TROMPETEI ÎN LUCRĂRILE IMPROVIZAȚIE DE VLADIMIR ROTARU ȘI</b> <b>PIESĂ MOLDOVENEASCĂ DE CONCERT DE DAVID FEDOV</b> VALORIZATION OF THE TECHNICAL-EXPRESSIVE MEANS OF THE TRUMPET IN THE WORKS IMPROVIZAȚIE BY VLADIMIR ROTARU AND PIESĂ MOLDOVENEASCĂ DE CONCERT BY DAVID FEDOV -----	13
<b>OLEG CAZACU</b> <b>ACTUL INTERPRETĂRII ÎN CADRUL ORCHESTREI DE FANFARĂ DE LA</b> <b>ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE</b> THE ACT OF PERFORMANCE IN THE BAND ORCHESTRA OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS -----	14
<b>ВЯЧЕСЛАВ ОВСЯННИКОВ</b> <b>ТВОРЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ КОНЦА XX –</b> <b>НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ</b> DIREȚII CREATIVE ALE REGIEI DE SUNETE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI CREATIVE DIRECTIONS OF SOUND DIRECTING OF THE LATE 20th - EARLY 21st CENTURIES -----	16
<b>PAVEL GAMURARI</b> <b>CARACTERISTICA GENERALĂ A CICLULUI VOCAL-SIMFONIC <i>EU</i></b> <b><i>SUNT TU</i> DE PAVEL GAMURARI PE VERSURILE POETULUI ROMÂN</b> <b>NICHITA STĂNESCU</b> GENERAL CHARACTERISTIC OF THE VOCAL-SIMFONIC CYCLE <i>EU SUNT</i> <i>TU</i> BY PAVEL GAMURARI PAVELS ON THE VERSES OF THE ROMANIAN POET NICHITA STĂNESCU -----	18
<b>MIRELA MERCEAN-ȚÂRC</b> <b>FENOMENUL <i>ANTIFONIA</i> – DIMENSIUNI EDUCAȚIONALE ȘI</b> <b>CULTURALE</b>	

<i>THE ANTIFONIA FENOMENON – EDUCATIONAL AND CULTURAL DIMENSIONS</i> -----	19
<b>СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ</b> <b>ИСКУССТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ В ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ</b> ARTA MARIEI SEBOTARI ÎN INTERPRETAREA CREAȚIILOR VOCAL-SIMFONICE ALE CLASICILOR VIENEZI THE ART OF MARIA SEBOTARI IN THE INTERPRETATION OF THE VOCAL-SYMPHONIC WORKS OF THE VIENNESE CLASSICS -----	20
<b>НИКОЛАЙ ВОЛОШИН</b> <b>АСПЕКТЫ КЛАВИРНОГО АККОМПАНеМЕНТА НА БАЯНЕ ОТРЫВКОВ ИЗ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ</b> ASPECTE ALE ACOMPANIAMENTULUI DE CLAPE LA BAIAN A FRAGMENTELOR DIN LUCRĂRILE DE OPERĂ ASPECTS OF CLAVIER ACCOMPANIMENT ON THE ACCORDION OF EXCERPTS FROM OPERAS -----	22
<b>АНТОНИНА КУЛИЕВА</b> <b>ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М.И. ГЛИНКИ</b> VIZIUNILE SPIRITUAL-ESTETICE ALE LUI M.I. GLINKA M.I.GLINKA'S SPIRITUAL AND AESTHETIC VIEWS -----	23
<b>ВАН СЯОЮЙ</b> <b>ГЕНЕЗИС КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ</b> GENEZA CICLULUI CAMERAL-VOCAL ÎN TRADIȚIA MUZICAL-ISTORICĂ EUROPEANĂ THE GENESIS OF THE CHAMBER-VOCAL CYCLE IN THE EUROPEAN MUSICAL-HISTORICAL TRADITION -----	25
<b>ОЛЬГА МУРАВСКАЯ</b> <b>МИСТЕРИАЛЬНО-ЖИТИЙНАЯ ПАРАДИГМА ОПЕРЫ С. ПРОКОФЬЕВА «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»</b> PARADIGMA MISTICO-EXISTENȚIALĂ A OPEREI „POVESTEA UNUI OM ADEVĂRAT” DE S. PROKOFIEV THE MYSTICAL HAGIOGRAPHIC PARADIGM OF S. PROKOFIEV'S OPERA „THE STORY OF A REAL MAN” -----	27
<b>ШАН ЮН</b> <b>ГУГЕНОТЫ ДЖ. МЕЙЕРБЕРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА БОЛЬШОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ</b> HUGHENOȚII DE J. MEYERBEER CA ÎNTRUCHIPARE A CANONULUI DE GEN AL MARII OPERE FRANCEZE J. MEYERBEER'S «HUGUENOTS» AS THE EMBODIMENT OF THE GENRE CANON OF THE GREAT FRENCH OPERA -----	28

<b>SANDA HÎRLAV-MAISTOROVICI, VLAD HÎRLAV-MAISTOROVICI</b> <b>DOUĂ PARTITURI „DE SERTAR” – CÂNTAREA BASARABIEI ȘI MOARTEA EROULUI DE PAUL CONSTANTINESCU</b> <b>TWO „DRAWER” SCORES – CÂNTAREA BASARABIEI AND MOARTEA EROULUI BY PAUL CONSTANTINESCU -----</b>	<b>30</b>
<b>ВЕРА НИЛОВА</b> <b>ИСТОРИЯ МУЗЫКИ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА В НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В.Д. КОНЕН</b> <b>ISTORIA MUZICII CA ASPECT DE CERCETARE A PATRIMONIULUI ȘTIINȚIFICO-PEDAGOGIC AL LUI V.D. KONEN</b> <b>MUSIC HISTORY AS A SCIENTIFIC PROBLEM IN THE SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE V.D. KONEN -----</b>	<b>32</b>
<b>НАТАЛЬЯ ГОРБУНОВА</b> <b>КОНСТРУИРОВАНИЕ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖУРНАЛА В СТАЛИНСКУЮ ЭПОХУ</b> <b>PREGĂTIREA JURNALULUI SOVIETIC DE MUZICĂ ÎN PERIOADA STALINISTĂ</b> <b>CONSTRUCTION OF THE SOVIET MUSIC JOURNAL IN THE STALINIST ERA -----</b>	<b>33</b>
<b>ОЛЬГА ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО</b> <b>ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА ТАЛАНТА АРТИСТА МЮЗИКЛА</b> <b>ABILITĂȚILE PARȚIALE CA BAZĂ STRUCTURALĂ SPECIFICĂ A TALENTULUI ARTISTULUI DIN TEATRUL MUZICAL</b> <b>PARTIAL ABILITIES AS A SPECIFIC STRUCTURAL BASIS OF A MUSICAL ARTIST’S TALENT -----</b>	<b>35</b>
<b>ОЛЬГА ОЛЕКСЮК</b> <b>ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕКСТА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОГО ОПЫТА ЛИЧНОСТИ</b> <b>CONȘTIENTIZAREA HERMENEUTICĂ A TEXTULUI LUCRĂRILOR MUZICALE ÎN FORMAREA EXPERIENȚEI SPIRITUALE A PERSONALITĂȚII</b> <b>THE HERMENEUTIC UNDERSTANDING OF THE TEXT OF MUSICAL WORKS IN THE FORMATION OF THE PERSONALITY’S SPIRITUAL EXPERIENCE ----</b>	<b>37</b>
<b>ANDREI ENOIU-PÂNZARIU</b> <b>ROMANTISMUL ȘI NOUA DRAMATURGIE MUZICALĂ A DUO-ULUI PIANISTIC ÎN CREAȚIA LUI FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY</b> <b>ROMANTICISM AND THE NEW MUSICAL DRAMATURGY OF THE PIANO DUO IN THE CREATION OF FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY -----</b>	<b>39</b>
<b>IOANA-MINA ENOIU-PÂNZARIU</b> <b>FREDERIC CHOPIN – CREAȚIA PENTRU DUO PIANISTIC</b> <b>FREDERIC CHOPIN - THE CREATION FOR THE PIANISTIC DUO -----</b>	<b>40</b>

<b>NATALIA SVIRIDENKO</b>	
<b>SIX SONATAS FOR HARPSICHORD SOLO BY GEORG BENDA</b>	
ŞASE SONATE PENTRU HARPSICHORD SOLO DE GEORG BENDA -----	42
<b>MARIA SERBINOV</b>	
<b>SONATA PENTRU FLAUT ŞI PIAN DE A. FIODOROVA</b>	
SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY A.FIODOROVA -----	43
<b>IGOR SOCICAN</b>	
<b>ARTA DE INTERPRETARE LA CONTRABAS: EVOLUŢII ISTORICE ŞI ASPECTE CONTEMPORANE</b>	
THE ART OF PLAYING THE DOUBLE BASS: HISTORICAL DEVELOPMENTS AND CONTEMPORARY ASPECTS -----	46
<b>ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА</b>	
<b>СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ В КОЛЛЕДЖЕ И ВУЗЕ</b>	
PERSPECTIVE CONTEMPORANE DE PREDARE A DISCIPLINELOR DE FOLCLOR MUZICAL ÎN COLEGII ŞI UNIVERSITĂŢI	
THE MODERN PERSPECTIVE OF TEACHING MUSICAL FOLKLORE DISCIPLINES IN COLLEGE AND UNIVERSITY -----	47
<b>ЮРИЙ ПОГОРЕЦКИЙ</b>	
<b>ASPECTS OF THE PREPARATION OF THE CELLO CONCERTO BY ROBERT SCHUMANN</b>	
ASPECTE DE PREGĂTIRE A CONCERTULUI PENTRU VIOLONCEL DE R. SCHUMANN -----	48
<b>ФЕДОР СОЛОМЕНЦЕВ</b>	
<b>ДАЛЕКИЙ СВЕТ ПЕТЕРИСА ВАСКСА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ ИОАННА СКОТТА ЭРИУГЕНЫ</b>	
LUMINA ÎNDEPĂRTATĂ A LUI PETERIS VASKS CA ÎNTRUCHIPARE A FILOSOFIEI RELIGIOASE A LUI JOHN SCOTUS ERIUGENA	
"THE DISTANT LIGHT" BY PETERIS VASKS AS THE REFLECTION OF THE RELIGIOUS PHILOSOPHY OF JOHN SCOTUS ERIUGENA -----	50
<b>ИРИНА СТАРОДУБ</b>	
<b>„MUSIC FOR PIANO” BY VICTORIA POLEVA</b>	
MUZICĂ PENTRU PIAN DE VICTORIA POLEVA -----	52
<b>ЕЛЕНА КУЗИНА</b>	
<b>ЕФРОСИНЯ (ВАЛЕНТИНА) КУЗА – МОЛДАВСКАЯ «ГРЁЗА» ПЕТЕРБУРГА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА</b>	
MOLDOVEANCA EFROSINIA (VALENTINA) CUZA – CHIPUL „PRINŢESEI VISĂTOARE” A VEACULUI DE ARGINT DIN SANKT-PETERSBURG	
EUFROSINIA (VALENTINA) CUZA – THE MOLDOVAN «LA PRINCESSE	

LOINTAINE» OF ST. PETERSBURG 'S SILVER AGE -----	54
<b>DANIEL ZAH</b>	
<b>PSIHOLOGIA CÂNTULUI VOCAL.</b>	
<b>TREI METODE PENTRU A DEPĂȘI ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ</b>	
VOCAL SINGING PSYCHOLOGY	
THREE METHODS FOR OVERCOMING PERFORMANCE ANXIETY -----	56
<b>VERONICA LAURA DEMENESCU</b>	
<b>EVOLUȚII ȘI EVALUĂRI ÎN MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ A</b>	
<b>SECOLULUI XXI</b>	
EVOLUTIONS AND EVALUATIONS IN THE ROMANIAN MUSICOLOGY OF	
THE 21ST CENTURY -----	57
<b>ION-ALEXANDRU ARDEREANU</b>	
<b>ION VIDU LA 90 DE ANI DE LA TRECEREA LA CELE VEȘNICE: CREAȚIA</b>	
<b>MUZICALĂ RELIGIOASĂ A COMPOZITORULUI DESTINATĂ</b>	
<b>CORURILOR DE ȘCOLARI</b>	
ION VIDU 90 YEARS AFTER HIS TRANSITION TO ETERNITY: THE	
COMPOSER RELIGIOUS MUSICALCREATION FOR SCHOOL CHOIRS -----	58
<b>БЕРА ЮДИНА</b>	
<b>ЖАНР ПОСЛАНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XIX –</b>	
<b>НАЧАЛА XX ВВ.</b>	
GENUL DE MESAJ ÎN MUZICA RUSĂ DE LA SFÂRȘITUL SEC. XIX –	
ÎNCEPUTUL SEC. XX	
THE GENRE OF THE MESSAGE IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE LATE 19TH	
- EARLY 20TH CENTURIES -----	60
<b>SERGIU MÎRZAC</b>	
<b>EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA ACORDEON</b>	
<b>ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC AUTOHTON</b>	
THE EVOLUTION OF THE ART OF PLAYING THE ACCORDEON	
IN THE CONTEXT OF THE NATIVE ARTISTIC EDUCATION -----	62
<b>MIRA ZANTOUT</b>	
<b>F. SCHUBERT, IMPROMPTU NR. 3 OP. 90:</b>	
<b>PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS</b>	
F. SCHUBERT, IMPROMPTUM NR. 3 OP. 90:	
ANALIZA FENOMENOLOGICĂ -----	63
<b>IULIA ROMAN, CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN</b>	
<b>ASPECTE STILISTICE ÎN LUCRAREA LA SAT PENTRU CLARINET ȘI</b>	
<b>PIAN DE VASILE IJAC</b>	
STYLISTIC ASPECTS IN THE WORK LA SAT FOR CLARINET AND PIANO BY	
VASILE IJAC -----	65
<b>NICOLAE SLABARI</b>	



<b>LABORATORUL DE FOLCLOR AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICO-DIDACTICE</b> THE FOLKLORE LABORATORY OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS: ACHIEVEMENTS AND SCIENTIFIC- DIDACTIC PERSPECTIVES -----	66
<b>TATIANA COȘCIUG</b> <b>GENUL DE CONCERT ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA ÎN VIZIUNEA CERCETĂTORILOR</b> THE CONCERTO GENRE IN THE CREATION OF THE COMPOSER OLEG NEGRUȚĂ IN THE RESEARCHERS' VISION -----	67
<b>МАРИНА РОССИХИНА</b> <b>НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ВЕРЫ ЛЕОНИДОВНЫ АСТАФЬЕВОЙ (ПО АРХИВНЫМ ДОКУМЕНТАМ)</b> PAGINI NECUNOSCUTE DIN BIOGRAFIA DE CREAȚIE A VEREI LEONIDOVNA ASTAFIEVA (CONFORM DOCUMENTELOR DE ARHIVĂ) UNKNOWN PAGES OF THE CREATIVE BIOGRAPHY OF VERA LEONIDOVNA ASTAFYEVA (ACCORDING TO ARCHIVAL DOCUMENTS) ----	69
<b>МАРИНА ВИШНЕВЕЦКАЯ</b> <b>ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ФАКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b> COMPETENȚA ESTETICĂ A VIITORULUI PROFESOR DE MUZICĂ CA FACTOR AL MODERNIZĂRII EDUCAȚIEI ARTISTICE A FUTURE MUSIC TEACHER'S AESTHETIC COMPETENCES AS A MODERNIZATION FACTOR FOR ARTISTIC EDUCATION -----	70
<b>ADRIAN CĂLIN BOBA</b> <b>ASOCIAȚII CORALE ROMÂNEȘTI ȘI SÂRBEȘTI DIN BANATUL ISTORIC</b> ROMANIAN AND SERBIAN CHORAL ASSOCIATIONS FROM HISTORIC BANAT -----	72
<b>LIDIA CIUBUC</b> <b>SINTEZA DE GENURI ÎN ARTA MUZICALĂ – UN IMPERATIV AL COMPONISTICII CONTEMPORANE</b> THE SYNTHESIS OF GENRES IN THE ART OF MUSIC – AN IMPERATIV OF CONTEMPORARY COMPOSITION -----	74

# ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

## ANALIZA INTERPRETATIVĂ: ÎNCERCARE DE DEFINIȚIE

### INTERPRETATIVE ANALYSIS: AN ATTEMPT TO GIVE A DEFINITION

**VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,**

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

**VLADIMIR ANDRIEȘ<sup>2</sup>,**

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

Sintagma **analiza interpretativă** este compusă din doi termeni – analiză și interpretare, ambii pe cât de simpli și clari la prima vedere pe atât de complecși și vagi (dacă nu chiar confuzi) la o încercare de definiție și înțelegere. Deci, înainte de a propune o definiție a conceptului, să clarificăm sensul și conținutul acestor termeni.

După cum se știe, cuvântul **analiză** în traducere din limba greacă înseamnă „descompunere în părți”. Raportat la studiul științific, acesta definește o metodă de cercetare bazată pe examinarea întregului disociat în prealabil pe părți sau elemente cu scopul cunoașterii lor și explicării relațiilor care există între aceste părți sau elemente.

În contextul științei despre muzică se folosește pe larg termenul „analiză muzicală” care presupune o cercetare „științifică” a operelor de artă muzicală bazată pe descompunerea speculativă a întregului muzical în elemente mai simple și luarea în considerare a rolului fiecăruia dintre ele în structura generală a acestui întreg care, de cele mai multe ori, se identifică cu opera muzicală.

În celebrul Dicționar muzical *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* analiza este definită ca fiind „studiul modelelor, conform cărora o operă muzicală este construită ca o integritate certă și, cum aceasta se desfășoară în timp, ca un tip special de proces”

---

<sup>1</sup> E-mail: victoria.melnic@amtap.md

<sup>2</sup> E-mail: vladimir.andries@amtap.md

(Dicționarul de muzică Grove, p. 38). Tehnologia generală a oricărui tip de analiză constă în disocierea elementelor de întreg și cercetarea lor separată, identificarea structurii fiecărui element și a funcțiilor pe care le joacă în ierarhia întregului pentru o cunoaștere mai detaliată și mai profundă a fenomenului sau obiectului analizat.

În majoritatea limbilor există două cuvinte diferite care definesc procesul de redare sonoră a unei partituri muzicale – **executare** (*performance* în engleză, *исполнение* în rusă) și **interpretare** (*interpretation/интерпретация*). În anumite contexte, aceste două cuvinte sunt văzute ca sinonime echivalente, dar mai frecvent acești doi termeni definesc demersuri, atitudini și rezultate diferite. Primul se limitează la o reproducere adecvată a partituri, la însuși procesul de cântare a unei lucrări muzicale cu vocea sau la un instrument în timp ce al doilea presupune ceva mai mult – o întruchipare artistică a unei opere care îi atribuie un anumit înțeles.

Dicționarele limbii române definesc interpretarea ca proces de atribuire de sens unui lucru, unui fenomen, unui text, unei legi etc. Interpretarea în artă se referă la atribuirea sensului unei opere artistice. Astfel înțeles, procesul de interpretare este unul comun pentru toate artele, ba chiar mai mult, poate fi extins și asupra științelor, în special, asupra celor umanistice, căpătând statut de categorie teoretică și cognitivă. Totuși, auzind acest cuvânt, majoritatea dintre noi îl asociază doar cu așa arte cum sunt teatrul, muzica sau cinematografia, arte în care actul de percepție nu se poate realiza nemijlocit prin simpla contemplare sau lectură a operelor, așa cum se întâmplă, spre exemplu, în literatură sau în artele plastice. Compozitorul (spre deosebire de pictor sau scriitor, dar la fel ca dramaturgul sau regizorul) nu se află într-un proces de comunicare direct cu publicul prin intermediul operei sale, deoarece opera muzicală pentru a ajunge la public trebuie să fie interpretată. Așadar, interpretarea muzicală reprezintă un act de reconstrucție sonoră a unui text muzical compus de un compozitor și fixat de acesta sub formă de partitură. Interpretul nu doar reproduce opera creată de compozitor, încercând să-i decodifice sensul și conținutul, ci și o re-crează, atribuindu-i sensuri noi. Ne dăm seama cu ușurință că această noțiune se extrapolează asupra mai multor domenii și că nu este prezentă doar în muzică și depășește cu mult limita simplei întrebări despre cum să execuți o partitură sau cum să cânti muzica „corect” sau „bine”.

Acum, după ce am clarificat sensul ambelor cuvinte, să revenim la analiza interpretativă. Aceasta este una dintre multiplele varietăți ale analizei muzicale. Chiar numele său indică cu siguranță asupra destinatarului: este adresată artiștilor interpreți și, de regulă, este și produsă de aceștia. În plus, față de analiza generală a unei opere muzicale menită să descopere structura ei

internă și corespunderea acesteia unor modele menite să-i asigure perfecțiunea, scopul analizei interpretative este de a identifica dificultățile de executare și de a găsi modalitățile/tehnicile adecvate pentru a le depăși.

Pe lângă toate acestea, deoarece interpretarea, după cum am menționat, presupune și o atribuire de sensuri, analiza interpretativă este menită să dezvăluie conținutul și aspectele semantice ale operei muzicale, să urmărească schimbările ce au intervenit în decursul timpului în tratarea operei de către diferiți muzicieni.

*Cuvinte-cheie: analiză muzicală, analiză interpretativă, executare, interpretare, operă muzicală*

## **VERSUL EMINESCIAN DESPRE NATURĂ ÎN SPAȚIUL MUZICAL**

### **EMINESCU'S VERSE ABOUT NATURE IN THE MUSICAL SPACE**

**VICTOR GHILAȘ<sup>3</sup>,**

doctor habilitat în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

Cadrul tematic dedicat elogiului naturii ocupă un loc de frunte în lirica eminesciană, miza ecologică a poetului constituind-o relația omului cu lumea fizică înconjurătoare, cu universul, cu spațiul extraterestru. Frecvent, în imagini de mare finețe, poezia configurează biotopul și componentele acestuia. Printre motivele care figurează în creația lui M. Eminescu sunt arborii din specia foioaselor (arinul, fagul, plopul, răchita, salcâmul, salcia, stejarul, teiul), arborii decorativi (liliacul), pomii fructiferi (cireșul, mărul, nukul), precum și cei din familia pinaceelor (bradul). De asemenea, natura este reprezentată de biocenoza florilor (de crin, de tei, de trandafir, narcise, romaniță, viorele), de plante erbacee (nufărul, iarba). Nu lipsește în versul poetului fauna, care include lumea insectelor (albina, fluturele, greierul), a păsărilor (cucul, lebăda, mierla, pitpalacul, rândunica), a animalelor erbivore (calul, cerbul, ciuta). În poezia eminesciană sunt des invocate și la alte elemente ale naturii: factorii tereștri și extraterestri de influență a existenței umane (aerul, anotimpurile, apa, balta, cerul, izvorul, lumina, luna, marea, soarele, stelele, vântul), ansamblurile forestiere (codrul, pădurea), formele de relief (câmpia, dealul,

---

<sup>3</sup> E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

munții, stâncă, valea). S-ar putea afirma că natura pentru poet este spațiul protector, defulator, consolator și (sau) de refugiu pentru eul liric.

Fascinația universului filosofic, elevația limbajului, plasticitatea versului, sonoritatea și melodicitatea operei lui M. Eminescu se impun rapid în conștiința creatorilor de pânze muzicale deja în timpul vieții poetului, servind ca o veritabilă sursă de inspirație. Pe parcursul demersului interpretativ identificăm un nomenclator foarte bogat de lucrări, în care natura, în diversele ei ipostaze, se regăsește transpusă în expresii muzicale – creații lirice (romanțe, lieduri, coruri, oratorii, madrigale, opere ș.a.) și coregrafice (operă-pantomimă, balet, poem-coregrafic).

Conținutul comunicării se întemeiază pe o antologie de texte eminesciene, ce observă evolutiv interesul manifestat de compozitorii, care și-au acordat creația muzicală la diapazonul expresiei verbale a poetului. Menționăm mai întâi că, în secolul al XIX-lea, printre primii compozitori care se adresează la textele lui M. Eminescu dedicate naturii se numără T. Flondor (serenada „Somnoroase păsărele”), Gh. Scheletty (liedul „Ce te legeni”), G. Ștefănescu (ciclul de lieduri „Floare albastră”, „Și dacă...”, „La steaua”, „Somnoroase păsărele”), urmați de C. Decker, I. Vorobchevici, cărora li se alătură E. Caudella, Gh. Dima, E. Mandicevschi, Gr. Ventura (liedurile „Ce te legeni”, „De ce nu-mi vii?”, „Peste vârfuri”, „Dorința”, „Și dacă ramuri bat în geam” ș.a.).

Preocupările pentru valorificarea creației Luceafărului în spațiul muzical iau amploare în prima jumătate a secolului XX, dar mai ales în cea de-a doua jumătate a veacului trecut. Poezia, inspirată din relația omului cu natura („Ce te legeni”, „De ce nu-mi vii?”, „Lacul”, „Stele-n cer”, „Afară-i toamnă”, „Și dacă...”, „Ce stă vântul să tot bată”, „Dorința”, „Pe lângă plopii fără soț”, „Peste vârfuri” etc.), este transpusă în limbaj muzical de autori, precum S. Albu, M. Andreescu-Scheletty, M. Andricu, I. G. Brătianu, N. Bretan, E. Caudella, T. Ciortea, E. Coca, P. Constantinescu, C. Cosmovici, D. Cuclin, F. Donceanu, I. Filip, D. Georgescu-Kiriak, M. Jora, E. Mezetti, E. Monța, C. C. Nottara, D. Popovici, A. Stroe, G. Șorban, S. Toduță, A. Vieru ș.a.

În perioada postbelică, la transpunerea melodico-armonică a versului liric eminescian în diverse versiuni muzicale, se alătură compozitorii din stânga Prutului. Puterea de expresie a scrisului poetic este explorată componistic de Gh. Ciobanu („Poate la toamnă”), E. Doga („Luceafărul”, „Misterul nopții”, „Lumineze stelele”), B. Dubosarschi („Peste vârfuri”), A. Fiodorova („Sara pe deal”), D. Kițenko („Afară-i toamnă”), Gh. Mustea („Lumineze stelele”), Gh. Neaga („Ce te legeni”, „Ia-și urma cărăruia-n codru”, „Afară-i toamnă”), M. Stârcea

(„Somnoroase păsărele”), Z. Tcaci („Adâncă mare”), T. Zgureanu („Lacul”, „Dorința”), în care iese în evidență autenticitatea și individualitatea gândirii creatoare a autorilor.

Subiectul abordat este unul destul de amplu, lăsând loc unor viitoare dezvoltări analitico-interpretative, cu exemplificări masive, din care ar putea fi extrase concluzii mult mai temeinice.

*Cuvinte-cheie: Eminescu, compozitor, lirică, muzică, natură, vers*

## **VALORIFICAREA MIJLOACELOR TEHNICO-EXPRESIVE ALE TROMPETEI ÎN LUCRĂRILE *IMPROVIZAȚIE* DE VLADIMIR ROTARU ȘI *PIESĂ MOLDOVENEASCĂ DE CONCERT* DE DAVID FEDOV**

### **VALORIZATION OF THE TECHNICAL-EXPRESSIVE MEANS OF THE TRUMPET IN THE WORKS *IMPROVIZAȚIE* BY VLADIMIR ROTARU AND *PIESĂ MOLDOVENEASCĂ DE CONCERT* BY DAVID FEDOV**

**DUMITRU HANGANU<sup>4</sup>,**  
doctorand, asistent universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Lucrările camerale pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova prezintă un interes deosebit pentru cercetare atât din punct de vedere tematic și structural, cât și interpretativ. Ele tratează pe larg mijloacele tehnice și expresive ale acestui instrument. Numim în acest sens: S. Lungul – Două piese pentru trompetă și pian (1968); V. Loghinov – Sonata pentru trompetă și pian (1972); A. Sochireanschi – Studiu de concert pentru trompetă și pian (aprox. 1972-1976); V. Slivinski – *Oleandra* pentru trompetă și pian (1979); Piesă concertistică pentru trompetă și pian (1974); A. Luxemburg – Rondo de concert pentru trompetă și pian (1978/1980); O. Negruța – *Romanță* pentru trompetă și pian (1980); D. Fedov – *Piesă moldovenească de concert* pentru trompeta și pian (1982); B. Dubosarschi – *Capriccio* pentru trompetă și pian (1984); Vl. Rotaru – *Improvizație* pentru trompetă și pian (1986); Studiu de concert pentru trompetă și pian (1987); Z. Tcaci – Două piese pentru trompetă și pian (1994) ș.a. Ne propunem să analizăm aspectul interpretativ și să evidențiem particularitățile de execuție în lucrările *Improvizație* pentru trompetă și pian de Vladimir Rotaru și *Piesă moldovenească de concert* pentru trompeta și pian de David Fedov. Menționăm în prima lucrare o textură melodică

---

<sup>4</sup> E-mail: hanganutrumpet@yahoo.com

axată pe salturi la diferite intervale, în special, cvarte mărite și cvinte micșorate, astfel, interpretul va trebui să demonstreze abilitățile tehnice. Deși piesa este scurtă ca durată, ea necesită o pregătire de înalt nivel profesionist al interpretului (chiar și din punct de vedere al rezistenței fizice), deoarece exploatează și un diapazon larg al trompetei în B, cea mai înaltă notă fiind *re* octava a 3-a (nota reală – *do*), conține elemente ornamentale ce ne amintesc de melodiile folclorice. A doua lucrare *Piesă moldovenească de concert* pentru trompeta în B și pian de David Fedov este una dintre ultimele compoziții ale autorului. Ea este dificilă din punct de vedere tehnic. Conține fragmente în care instrumentistul poate să demonstreze posibilitățile timbrale ale trompetei, precizia intonației în secvențele unde se produce interpretarea octavelor în creștere, iar apoi în descreștere, de asemenea, abilitățile de redare expresivă în dezvoltarea diferitor motive sub aspect ritmic pe parcursul desfășurării discursului muzical.

*Cuvinte-cheie: trompetă, lucrări camerale, interpretare, mijloace tehnice și expresive, discurs muzical, precizie în intonație, ritm, ornament, diapazon*

## **ACTUL INTERPRETĂRII ÎN CADRUL ORCHESTREI DE FANFARĂ DE LA ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

### **THE ACT OF PERFORMANCE IN THE BAND ORCHESTRA OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS**

**OLEG CAZACU<sup>5</sup>,**  
doctorand, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Actul interpretării nu are reguli fixe și nu este unul singular. El diferă, mai cu seamă, în funcție de personalitatea interpretului, de la un interpret la altul, diferă chiar în interpretările repetate ale aceluiași muzician. La fel se întâmplă și în execuție orchestrală, nu avem interpretări la indigo. În acest context, pot apărea unele discrepanțe și probleme ale actului interpretării de ansamblu.

Ca profesor al disciplinelor Ansamblu cameral, Ansamblul instrumentelor aerofone, al fanfarei AMTAP, autorul acestor teze a depistat mai multe neajunsuri în procesul de lucru la

---

<sup>5</sup> E-mail: oleg\_cazacu76@mail.ru

orele de fanfară și nemijlocit în timpul actului interpretării studenților, membri ai fanfarei. Ne referim la:

– interpretarea frazelor deseori fără respectarea duratelor indicate în partiție și a nuanțelor dinamice, ceea ce necesită un efort suplimentar în monitorizarea studenților și educarea acestora în urmarea exactă a textului scris;

– executarea diferită a texturii temelor, care se repetă la majoritatea instrumentelor din cadrul fanfarei sau ansamblului. Astfel, deseori într-o lucrare tema principală, tema secundară ș.a. se repetă atât în sunarea fanfarei, cât și la diferite grupuri de instrumente, de aceea este foarte important ca aceste teme să fie interpretate identic cu prima expunere de către grupurile instrumentale din cadrul fanfarei sau ansamblului;

– nerespectarea ritmului și caracterului lucrării. În cazul dat nerespectarea desenului ritmic și a tempo-ului, caracterului creației muzicale, poate duce la un haos și nu va fi clar nimic din lucrarea interpretată. Fiecare creație trebuie să fie executată în caracterul respectiv, gândit de compozitor/autor/creator, marșul să fie marș, sârba – sârbă, hora – horă, bătuta – bătută, valsul – vals, tangoul – tangou etc.;

– interpretarea la nuanțele *f* și *ff* sau forțarea sunetului. Una din cele mai frecvente probleme în fanfară a fost și este în continuare cea legată de nuanțele dinamice, în special, de interpretarea la nuanțele *f* și *ff* sau forțarea sunetului, ceea ce duce la dezacordarea instrumentelor și respectiv exactitatea intonației este știrbită.

Trebuie să subliniem faptul că mulți termeni muzicali au un caracter de aproximație. Spre exemplu, termenii de dinamică și agogică, termenii de mișcare, când nu sunt însoțiți de indicații metronomice. De asemenea, termenii de expresie și caracter, precum *doloroso*, *expressivo*, *affetuoso*, *festivo*, *grandioso* și mulți alții, rămân în seama interpreților, fiecare îi va tălmăci și aplica diferit în arta sa interpretativă. Totuși, oscilările de la o interpretare la alta, evident, sunt minore, uneori trecând chiar neobservate, cu excepția cazurilor mai evidente, făcute fie din cauza incapacității înțelegerii creației respective, fie din nepricepere sau cu rea intenție (mai rar). În opinia lui Paul Taffanel: „Auzul admite anumite toleranțe în acordaj ca, de pildă, între acordajul temperat și cel netemperat. Tot așa se admit ușoare oscilări în tempo-uri. E greu de diferențiat un *Allegro moderato* de un *Allegro non troppo* sau un *Allegretto moderato* de un *Andantino con moto*. Afară de asta, nu se poate executa de două ori la fel” [Albert Lavignac, *Encyclopédic de la Musique*, vol. IV, Editura Flammarion (Arta de a interpreta, text prescurtat), Paris, 1958, p. 2192]. Tot ceea ce nu este înscris în partitură rămâne a fi observat de interpret, căruia i se acordă



o anumită libertate. Putem spune, de altfel, că tocmai în asemenea mici diferențieri stă farmecul și frumusețea actului interpretativ, „Între doi interpreți, și chiar între două sau mai multe interpretări ale aceluiași artist, se ivesc, mai întotdeauna, anumite deosebiri de tempo, de gradare a nuanțelor de frazare, de însuflețirea cu care vom prezenta de fiecare dată lucrarea, dependentă și ea de o mai bună sau mai puțin bună, dispoziție în care ne aflăm” [D.D. Botez, Tratat de cânt și dirijat coral, vol. II, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, ICED, 1985, p. 168]. Dacă pentru interpreții soliști aceste fenomene au efectul său atenuant, care poate crea chiar ineditul, pentru ansambluri instrumentale, orchestre pot produce dificultăți de execuție serioase, de aceea un rol primordial în remedierea acestor oscilații și eliminarea, diminuarea discrepanțelor interpretative îl are dirijorul, în cazul dat al fanfarei.

*Cuvinte-cheie: fanfară, interpretare, grup instrumental, tempo, nuanțe dinamice, frază, caracterul creației*

## **ТВОРЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ**

### **DIRECȚII CREATIVE ALE REGIEI DE SUNETE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI**

#### **CREATIVE DIRECTIONS OF SOUND DIRECTING OF THE LATE 20th - EARLY 21st CENTURIES**

**ВЯЧЕСЛАВ ОВСЯННИКОВ<sup>6</sup>,**

кандидат искусствоведения, доцент,  
Академия искусств имени П. Чубинского, Киев, Украина

В первой половине XX века оркестры записывали с помощью двух или трёх микрофонов, после этого микширование никогда не проводилось, поэтому общий саунд записи зависел от производительности, выбора и размещения микрофонов, а также качества носителя записи. Первая удачная попытка такого метода состоялась в рамках экспериментов исследовательской лаборатории «Bell Labs» в 1933 году. Указанные события привели к тому, что высокое качество звука стало отождествляться со следующими определениями: „присутствие”, „блеск”, „динамичность” звука.

---

<sup>6</sup> E-mail: ovsiannikov.vg@gmail.com

В наши дни, оркестровая запись принимает почти такие же формы, как и запись в популярной музыке. В большинстве случаев цель одна: максимально реалистично передать звуковой образ оркестра. Однако, способы для достижения конечной цели в звукорежиссуре крайне отличаются, поэтому в классической звукозаписи выделяют три основных направления: „пуризм”, „индивидуализм” и „реализм”.

Классификация направлений классической звукозаписи впервые применил Пол Верн (Paul Verna) в статье журнала «Mix» в ноябре 2000 года. В статье акцентируется внимание на сравнительных аспектах различных техник и подходов в индустрии звукозаписи. С одной стороны саунд продюсеры ведущих американских студий звукозаписи полагаются на простые настройки микрофонов для записи живых оркестров, играющих классический репертуар, при этом применение точечных микрофонов ограничена, как и внесения изменений, корректировок к записям. Практически это то, что в индустрии звукозаписи называется „пуризм”.

С другой стороны существуют саунд продюсеры, которые нарушают все правила классической музыки. Они применяют клик-треки и наушники для музыкантов и записывают оркестр по частям, а не как ансамбль. Более того, они подходят к процессу микширования так, как это делалось бы для записи популярной музыки — компьютерное редактирование, внесение значительных изменений в записи при этом не претендуя на сохранение реалистического саунда. Фактически они занимаются созданием собственных звуковых ландшафтов. Звукорежиссёров работающих по вышеуказанному принципу Пол Верн в своей статье называет „индивидуалистами”.

Между „пуристами” и „индивидуалистами” существует ещё одно направление в звукорежиссуре, которое определяется как „реализм”. Звукорежиссёрам-реалистам важно сохранить палитру звука приближённую к естественному первичному звучанию, но в основе используется тактика с использование обширных настроек микрофонов современного оборудования и постпродакшн состоящий почти исключительно из оркестровых записей для саундтреков.

Подытоживая отметим, что каждое направление имеет различные методы и подходы в формировании звука. Независимо от дальнейшего технологического развития индустрии звукозаписи, каждое охарактеризованное направление будет иметь своих сторонников в сфере звукозаписи, ведь профессия звукорежиссёра строится на собственных субъективных свойствах слуха и эстетического вкуса.

## **CARACTERISTICA GENERALĂ A CICLULUI VOCAL-SIMFONIC *EU SUNT TU* DE PAVEL GAMURARI PE VERSURILE POETULUI ROMÂN NICHITA STĂNESCU**

### **GENERAL CHARACTERISTIC OF THE VOCAL-SIMFONIC CYCLE *EU SUNT TU* BY PAVEL GAMURARI PAVELS ON THE VERSES OF THE ROMANIAN POET NICHITA STĂNESCU**

**PAVEL GAMURARI<sup>7</sup>,**  
doctorand, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

„Există un amestec ciudat de forțe în ființa lui Nichita Stănescu: un respect aproape religios pentru poezie și o supunere aproape cinică față de real (...). Nichita Stănescu reprezintă un mod specific de a fi poet în lumea noastră. E greu să-i afli un model în literatura anterioară” (citată din Eugen Simion) – probabil, aceasta este una din cele mai ample și precise aprecieri scrise de la adresa marelui poet și care ne-a servit drept „călăuză” atât în procesul de selectare a versurilor pentru scrierea ciclului vocal-simfonic, cât și în pătrunderea unor valențe poetice, sonore, a simbolurilor și sensurilor ascunse ale acestora. Așa cum se întâmplă, probabil, la recitirea marilor poeți, și în cazul nostru, descopeream de fiecare dată noi fațete ale expresiei și trăirii profunde pe care le emană. Tema centrală a versurilor selectate este iubirea – versul stănescian este recunoscut prin diversitatea pe care o oferă acestei sfere eterne, iubirea fiind surprinsă în ipostaze neașteptate, originale – de la cea adolescentină, nebunatică, sălbatică, la una plină de sensibilitate, de gingășie și grație infinită.

Ciclul cuprinde 5 părți, fiecare fiind scrisă pe unul din poemele stănesciene selectate. Prin păstrarea titlurilor poemelor (I. *Leoaică tânără, iubirea...*; II. *Nimic nu este altceva*; III. *Poveste sentimentală*; IV. *Numai o clipă*; V. *Scurtă vorbire*) se remarcă o primă particularitate a abordării componistice, ce indică faptul tendinței de păstrare atât al titlului, a semanticii textelor, cât și a limbajului simbolist-figurativ al acestora. Transpunerea muzicală a versurilor marelui poet pune în fața compozitorului mai multe sarcini, cea mai importantă fiind, în opinia noastră,

---

<sup>7</sup> E-mail: paulgamurari86@gmail.com

legată de semantica versului său, cuprinsă în mod plastic prin celebrul *Necuvintele*. Compozitorul caută să redescopere *necuvintele*, să le „elibereze” din „menghina” verbului prin identificarea și asocierea acestora cu anumite sonorități timbrale sau prin alte modalități și procedee de expresie muzicală, în urma cărora ele capătă noi dimensiuni semantice, nebănuite, ascunse în adâncul ființei și conștiinței umane. În acest sens, ne-am propus să desprindem, în cadrul formei de ciclu vocal-simfonic, complexe și multiple semnificații ale versului stănescian, pornind de tematica iubirii.

Având în vedere amploarea și forța emotivă a poemelor stănesciene, ce ating straturi profunde ale ființei umane, considerăm că limbajul și mijloacele de expresie abordate în muzica ciclului se încadrează în tendințele postmoderniste de factură expresionistă. La baza acestuia se află sonoritatea și energia vocii umane, cu posibilități de expresie timbrale de o largă diversitate – de la vocalizarea muzicală, la intonația vorbită, declamată, de la strigătul disperat la șoaptă. Astfel, melodică vocală capătă trăsături „non-vocale” – disonanțe, salturi abrupte, cromatizare etc., pierzând din calitățile sale de cantilenă iar ritmica regulamentară se supune unor rigori diferite, bazate pe sincope și accentuări complexe.

*Cuvinte-cheie: ciclu vocal-simfonic, Stănescu, poem, vers stănescian, sonorități timbrale, expresie muzicală, dimensiuni semantice, compozitor*

## **FENOMENUL ANTIFONIA – DIMENSIUNI EDUCAȚIONALE ȘI CULTURALE**

### **THE ANTIFONIA FENOMENON – EDUCATIONAL AND CULTURAL DIMENSIONS**

**MIRELA MERCEAN-ȚÂRC<sup>8</sup>,**  
doctor habilitat, conferențiar universitar,  
Universitatea din Oradea, România

Lucrarea își propune să evidențieze importanța culturală și educațională a activității corului „Antifonia” în peisajul muzicii contemporane românești și europene. Înființat în 1969 în cadrul Conservatorului de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca (acum academie, ANMGD) de către profesorul, dirijorul și compozitorul C. Rîpă cu scopul de a promova noile tendințe din

---

<sup>8</sup> E-mail: merceanmirela@yahoo.com

muzica de avangardă românească, corul a fost alcătuit încă de la debut din cei mai buni solfegiști ai instituției, instruiți pentru a putea să interpreteze opusuri de mare complexitate în primă audiție absolută, semnate atât de compozitori contemporani români cât și străini.

Importanța educațională a activității ansamblului a constat în faptul că fiecare generație care reînnoia odată la patru sau cinci ani efectivul de tineri studenți, trebuia să se ridice la aceleași standarde de calitate umană și interpretativă cu cele ale predecesorilor, abilități educate în timpul repetițiilor, concertelor, turneelor: auz impecabil, solfegiu (modal-tonal-atonal-„metatonal”), cânt coral și solistic (atac, intonație, sincronizare, omogenizare, tehnici vocale extinse) analizarea și aprofundarea stilului muzicii contemporane (și nu numai) responsabilitatea, munca, disciplina, seriozitatea, ambiția. Începând de la vocalize, concepute de dirijor pentru a „disloca” dependența de centrarea tonal-funcțională în care erau educați studenții, continuând cu un repertoriu complex, dificil, situat stilistic în zonele avangardei: piese aleatorice, modale, modal-seriale, seriale, texturale, eterofonice, punctualiste, cu efecte de tehnică vocală extinsă, „Antifonia” s-a dovedit a fi o „școală” de elită atât pentru viitorii interpreți cât, mai ales pentru viitorii muzicologi, compozitori, dirijori.

Completată de palmaresul premierelor de muzică contemporană, dimensiunea culturală poate fi apreciată și prin portofoliul impresionant al Antifoniei care înscrie peste 1000 de concerte cu lucrări a peste 150 de compozitori, 14 premii internaționale, 9 naționale, participări la festivaluri importante europene, colaborarea cu compozitori, orchestre și dirijori de talie mondială. Dorim să subliniem de asemenea importanța și unicitatea „fenomenului *Antifonia*” în peisajul muzicii corale românești, întrucât, până azi, nimeni nu a putut duce mai departe „moștenirea” lăsată de C. Rîpă și generațiile de entuziaști care au însuflețit timp de o jumătate de veac un repertoriu coral atât de complex, într-o manieră profesionistă.

*Cuvinte-cheie: Antifonia, muzică corală contemporană, Constantin Rîpă, Academia Națională de Muzică „Gh. Dima”, Cluj Napoca (ANMGD)*

## **ИСКУССТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ В ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ**

### **ARTA MARIEI SEBOTARI ÎN INTERPRETAREA CREAȚIILOR VOCAL-SIMFONICE ALE CLASICILOR VIENEZI**

### **THE ART OF MARIA SEBOTARI IN THE INTERPRETATION OF THE VOCAL-SYMPHONIC WORKS OF THE VIENNESE CLASSICS**

## СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ<sup>9</sup>,

доктор искусствоведения,  
Национальный театр оперы и балета имени *М. Биешу*,  
Кишинев, Республика Молдова

В статье помещена информация о достижениях Марии Чеботари в вокально-симфонических произведениях композиторов эпохи Венского классицизма: Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Собраны и проанализированы уникальные, малоизвестные материалы об участии певицы в многочисленных концертах Вены и других городов Австрии, где исполнялись их ораториальные сочинения. Большой интерес для исследования представляет критика из газет того времени, которые являются основным источником по теме. Дополнительно указываются даты, места и участники концертов.

Известно, что М. Чеботари, обладавшая компактным, очень обработанным голосом, музыкальностью, интеллектом и тонким художественным вкусом, проявила незаурядные способности в интерпретации кантат, месс, ораторий, вокальных симфоний и других сочинений подобного рода. С этой музыкой певица соприкасалась в течение творческой жизни часто, так как в ареале немецкоязычной культуры, где жила артистка, она весьма популярна и востребована. М. Чеботари начала ее осваивать с самых первых лет карьеры: видные немецкие дирижеры, среди которых были Б. Вальтер, Ф. Буш, Р. Хегер, безошибочно угадали большие вокальные и художественные возможности певицы в этом направлении.

В большом ораториальном репертуаре артистки, который охватывает музыку от эпохи барокко до середины XX в., значительное место занимают произведения композиторов Венской классической школы. Несмотря на то, что в аудио наследии М. Чеботари они не сохранились, основываясь на письменных источниках можно заявить: лучшими образцами стали реквием В.А. Моцарта и Девятая симфония Л. ван Бетховена. Безусловно, интерпретация артисткой знаменитых опусов не только способствовала еще большей их популяризации в первой половине XX в., но и достойна войти в историю вокального искусства.

---

<sup>9</sup> E-mail: pilipetsky@mail.ru

*Ключевые слова:* Мария Чеботари, венские классики, оратория, реквием, вокальная симфония

## **АСПЕКТЫ КЛАВИРНОГО АКОМПАНеМЕНТА НА БАЯНЕ ОТРЫВКОВ ИЗ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**ASPECTE ALE ACOMPANIAMENTULUI DE CLAPE LA BAIAN A  
FRAGMENTELOR DIN LUCRĂRILE DE OPERĂ**

**ASPECTS OF CLAVIER ACCOMPANIMENT ON THE ACCORDION OF  
EXCERPTS FROM OPERAS**

**НИКОЛАЙ ВОЛОШИН<sup>10</sup>,**

преподаватель,

Одесский профессиональный колледж искусств имени *К.Ф. Данькевича*, Украина

Запорожская Сечь сформировалась в XVI столетии за Днепровскими порогами свободными козаками. После первой ликвидации Сечи в 1709 году, во время царствования Елизаветы Петровны была создана Новая Сечь. Запорожская Сечь была опорой православия и свободолюбия, образ жизни козаков часто приводил к конфликтам с властями. Екатерина II придя к власти, стала разрушать традиции Елизаветы, и подписала Манифест о ликвидации Запорожской Сечи.

Часть запорожских казаков убежала за Дунай – на территорию, где господствовала Османская Турция, а часть – на Кубань. С.С. Гулак-Артемовский знал об этих трагических событиях и скорби козаков за родной Украиной.

В опере «Запорожец за Дунаем» С.С. Гулака-Артемовского эти события отражены «доброй волей» султана, если бы композитор показал только вольнолюбивые стремления козаков, то опера не увидела сцену.

Клавир удобен для выполнения под акомпанемент баяна. При его исполнении необходимо мгновенно, для лучшего слияния акомпанемента с партией солиста или солистов, перенести тему правой руки на октаву ниже. Когда сопровождение идет под фортепиано, то за счет педали и заполнения от контроктавы к четвертой происходит звучное наполнение. В сопровождении баяна все технически возможно.

---

<sup>10</sup> E-mail: l\_kulieva@ukr.net

Опера «Запорожец за Дунаем» написана с добавлением народных мотивов, например, некоторые номера как песня Одарки «Ой, говорила мне мама», песня Карася «Ой, что-то очень загулялся» и даже песня Оксаны «Месяц ясный» воспринимаются как народные песни. Недаром композитор указанные номера героев назвал песнями, где голос в сопровождении баяна как народного инструмента звучит природно народно.

В некоторых номерах оперы – ария Андрея – в клавире аккомпанемент, изложенный в виде арпеджио, следует заменить ломаными арпеджио или аккордами, интервалами с приближенной ритмической основой, которая напоминает изложение в клавире для фортепиано.

Сопровождение фортепиано, связано с подвижным басом как например, Дуэт Оксаны и Андрея «Черная туча из-за дубравы...» – в этом случае необходимо перенести левую руку в фортепиано, на правую руку в сопровождении баяна, а аккорды правой руки фортепиано на левую руку сопровождения баяна. При таком перемещении инструментальный элемент произведения будет выразительно звучать, сопровождая голос.

В связи с опорой на народную музыку опера С.С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» будет звучать красиво при профессиональном, взвешенном аккомпанементе на баяне.

*Ключевые слова:* аккомпанемент, баян, клавир, опера

## **ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М.И. ГЛИНКИ**

### **VIZIUNILE SPIRITUAL-ESTETICE ALE LUI M.I. GLINKA**

### **M.I.GLINKA'S SPIRITUAL AND AESTHETIC VIEWS**

**АНТОНИНА КУЛИЕВА<sup>11</sup>,**

кандидат искусствоведения,

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

---

<sup>11</sup> E-mail: l\_kulieva@ukr.net



В истории любой национальной культуры существует «золотой запас» «раритетов», репрезентирующих свою эпоху и ее вековые духовные ценности. Творческое наследие М. Глинки и ныне находится в центре внимания исследователей по причине масштабности и неисчерпаемости композиторского гения их автора, а также рассмотрения связей его наследия с духовными традициями русского искусства.

Если аналоги между творчеством М. Глинки и культурой его эпохи можно проследить на основе сопоставления-анализа конкретных артефактов, то менее исследованным на сегодняшний день все же остается вопрос о его духовных взглядах, неоднократно корректировавшийся на протяжении почти двух минувших столетий. До нынешнего момента неизученным остается вопрос о духовном облике-позиции композитора, в котором сочетались качества русского музыканта, приобщенного к традициям европейской музыкально-исторической традиции, с типом личности, ставшим олицетворением русской национальной идеи XIX века и сопряженной с ней культуры.

Увлеченность сферой русской духовной культуры прослеживается на протяжении всей жизни М. Глинки. В период расцвета своего творчества он обращает пристальное внимание на древнерусское певческое искусство, занимается активным его исследованием и творческим освоением. Своеобразным итогом духовных и творческих исканий М. Глинки можно считать его общение с епископом Игнатием (Брянчаниновым). Итогом их содержательных бесед стало написанное епископом Игнатием по просьбе самого М. Глинки эссе-диалог «Христианский пастырь и христианин-художник», базовые позиции которого соотносимы и с духовным мировоззрением самого композитора. М. Глинка является создателем «Херувимской песни» и иных образцов культовой музыки, интонационно-семантическая специфика которой также составляет базис его оперного наследия и, прежде всего, «Ивана Сусанина» с показательным для него литургийным подтекстом.

Итак, творческая личность М. Глинки формировалась на пересечении русской и западноевропейской культурно-исторических традиций первой половины XIX века, породив особое сочетание «русского европейца» с типом художника, приобщенного к сакральным ценностям отечественной культуры, что обусловило его статус как классика в истории русской музыки. Сущность его деятельности определена не только созданием эталонных для русской национальной культуры образцов оперы, симфонической музыки и сферы вокальной лирики, но и их соотносительностью с национальной духовно-

религиозной традицией, к которой М. Глинка был приобщен на протяжении всей своей жизни. Сказанное очевидно и в его личностной расположенности к самоуглублению, интровертности, и в его глубоком интересе к православной религиозности и обрядовости, и в очевидном стремлении к постижению сущности православного богослужбено-певческого искусства и запечатлени его «духа и буквы» в своем творческом наследии, обобщенном в доминантной роли образов славения, Красоты, в соотнесенности формально светских жанров с их литургийным и духовно-мистериальным генезисом.

*Ключевые слова:* творчество М.И. Глинки, русская музыка XIX века, православное богослужбено-певческое искусство

## ГЕНЕЗИС КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

GENEZA CICLULUI CAMERAL-VOCAL ÎN TRADIȚIA MUZICAL-  
ISTORICĂ EUROPEANĂ

THE GENESIS OF THE CHAMBER-VOCAL CYCLE IN THE EUROPEAN  
MUSICAL-HISTORICAL TRADITION

**ВАН СЯОЮЙ<sup>12</sup>,**

соискатель,

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

Жанровая область камерной вокальной музыки имеет давние истоки, теснейшим образом связанные с фольклором, лирикой, эпосом и драмой, в чем также запечатлена ее синтетическая природа, проявляющаяся на уровне контактности со словом, ритуалом (культовая музыка), позднее со сценическим действием (опера). Различные национально-исторические традиции в камерно-вокальной сфере демонстрируют, с одной стороны, жанровую дифференциацию в соотношении музыкального и поэтического начал, порождающую типологическое разграничение «песенности» и «романсовости». С другой стороны, в некоторых культурах очевидно предельное сближение и отождествление этих понятий, что проявляется в немецком термине *Lied* и английском *song*, польском *pieśn*.

---

<sup>12</sup> E-mail: l\_kulieva@ukr.net

Генезис европейской камерно-вокальной традиции коренится и в немецком миннезанге, и в искусстве мейстерзингеров, и духовно-вокальной культуре эпохи Реформации. Расцвету песенного творчества в эпоху романтизма предшествовало рождение в XVII веке сольной песни с инструментальным сопровождением, трансформированной в XVIII ст. в «галантную песню», представленную в творчестве композиторов так называемой «Берлинской школы».

Процесс формирования будущих основ романтической вокальной лирики в конце XVIII века неотделим и от значимой роли для немецко-австрийской музыкальной культуры поэзии И. Гердера, И. В. Гете, Г. Бюргера, Ф. Шиллера, Х. Шубарта и др., а также от выхода в свет в начале XIX в. сборника немецких народных песен «Волшебный рог мальчика», ставшего источником творческого вдохновения для многих авторов XIX–XX веков.

Существенна роль в обозначенных процессах формирования европейской камерно-вокальной сферы и Л. Бетховена, вокальное наследие которого, с одной стороны, становится обобщением творческого опыта его предшественников, с другой – во многом предвосхищает поиски и открытия романтиков. Подтверждением этого становится жанровое и композиционное разнообразие его вокальных сочинений, среди которых выделяются и «компанейские» песни, и духовные песни-монологи (на тексты Х. Геллерта оп. 48), предвосхищающие философскую лирику зрелых произведений Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа, и, наконец, цикл «К далекой возлюбленной» (стихи А. Ейтелеса), непосредственно предвещающий романтические циклы-«исповеди» композиторов XIX–XX веков.

Камерный вокальный цикл, исходя из этимологии слова-термина «цикл – круг», его риторико-семантических и символических смыслов-значений, запечатлевает идею жизненного «Пути» человека, осмысления его важнейших этапов, отраженных в последовательности фиксированных моментов субъективно-лирического переживания. Сказанное обусловлено как многовековой духовной традицией немецкой культуры, так и генеральной темой романтизма в целом, фиксирующей сопряжение жизненно-реального и Божественно-мистического, что вполне согласуется с архетипом цикличности во всех его проявлениях, в том числе и вокальном – как единства конечного и бесконечного.

**Ключевые слова:** *песня, романс, камерно-вокальный цикл, романтическая вокальная лирика*

**МИСТЕРИАЛЬНО-ЖИТИЙНАЯ ПАРАДИГМА ОПЕРЫ  
С. ПРОКОФЬЕВА «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»**

PARADIGMA MISTICO-EXISTENȚIALĂ A OPEREI „POVESTEA UNUI OM  
ADEVĂRAT” DE S. PROKOFIEV

THE MYSTICAL HAGIOGRAPHIC PARADIGM OF S. PROKOFIEV'S  
OPERA „THE STORY OF A REAL MAN”

**ОЛЬГА МУРАВСКАЯ<sup>13</sup>,**

доктор искусствоведения,

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

Одной из определяющих черт гения всегда была неисчерпаемость. Творческая фигура С. Прокофьева на протяжении многих десятилетий вызывает пристальный интерес исследователей, стремящихся постигнуть смысловую многогранность его творческого наследия. Этот процесс соотносим с «герменевтическими кругами», приближающими нас к более глубокому и адекватному пониманию творческого гения С. Прокофьева, к переосмыслению его места в мировом художественном процессе, а также с возможностью отхода от однозначных социально-идеологических трактовок его творчества.

Сказанное касается и поэтики оперы «Повесть о настоящем человеке», музыкально-стилевые закономерности которой выявляют признаки мистериально-житийной парадигматики. Названная опера является одним из необычных, парадоксальных произведений композитора. С одной стороны, сюжетная основа хроникальной повести Б. Полевого ориентирована на судьбу конкретного человека в конкретных исторических условиях (Великая отечественная война). С другой стороны, интерпретация этого сюжета в опере С. Прокофьева приобретает также качества мистериально-житийного повествования, определяя не только духовно-эстетическую специфику творчества композитора, но и культуру его эпохи, ориентированную на мифопоэтику «советской агиографии». Интонационно-драматургическая сторона оперы также демонстрирует обозначенные качества мистериально-житийной парадигмы. В произведении практически отсутствует драматический конфликт, хотя сюжет, место и

---

<sup>13</sup> E-mail: olga@noc.od.ua

время действия его предполагают. Ареной борьбы становится внутренний мир главного героя. В драматургии определяющим становится эпическое начало, проявляемое в доминировании медленных темпов, крупных метров (6/4, 9/4). Одновременно, характер развития действия выявляет признаки «крещендирующего типа драматургии» (В. Холопова), выделяющего заключительную сцену оперы как кульминационную (новый подвиг Алексея). Отметим, что данный тип драматургии генетически произведен именно от мистериальной практики, в частности, от Пассиона. Опера С. Прокофьева включает ряд номеров-отстранений (Песня колхозников про дубок, Песни Клавдии «Зеленая рощица» и «Сон мой милый»), аллюзивно напоминающих номера в ораториях эпохи барокко, где судьбы библейских новозаветных героев обретают сакральные комментарии из Ветхого Завета. Данное качество – существенная составляющая мистериально-агиографической традиции. Интонационный язык подобных разделов, а также кульминационных моментов партии главного героя тяготеет к диатонике. Ключевым моментом в данном случае становится опора на тоническую квинту и опевание квинтового тона, составляющие основу церковно-певческого обихода различных христианских конфессий (Ариозо Алексея в первой картине «Волга, Камышин», фраза «Но ведь ты же советский человек» и др.). Разделы, ориентованные на воплощение прокофьевской идеи «новой простоты в музыке», демонстрируют намеренное нивелирование оригинального авторского стиля в пользу доминирования типического, общезначимого качества выражения.

*Ключевые слова:* «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, мистериально-житийная парадигма, советская агиография

## **ГУГЕНОТЫ ДЖ. МЕЙЕРБЕРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА БОЛЬШОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ**

**HUGHENOȚII DE J. MEYERBEER CA ÎNTRUCHIPARE A CANONULUI DE  
GEN AL MARII OPERE FRANCEZE**

**J. MEYERBEER'S «HUGUENOTS» AS THE EMBODIMENT OF THE GENRE  
CANON OF THE GREAT FRENCH OPERA**

**ШАН ЮН<sup>14</sup>,**

---

<sup>14</sup> E-mail: olga@noc.od.ua

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

Дж. Мейербер вошел в историю музыкального театра как творец классических образцов «большой оперы». Он создал театрально-эффектный зрелищный, ярко-декоративный и контрастно-многоплановый оперный стиль, который имел глубинные связи с французской духовной, культурно-исторической и музыкальной традициями. Оперное наследие Дж. Мейербера, в том числе и «Гугеноты», в настоящий момент переживает второе открытие как в исследовательской, так и в исполнительской сферах.

«Гугеноты» Э. Скриба – Дж. Мейербера по остроте запечатления конфликта между чувствами и долгом в его духовном понимании генетически восходят к высокой классицистской традиции французского музыкального театра. Одновременно, названная опера демонстрирует показательное для культуры романтизма изменение «соотношения личного и общего», в соответствии с которым любовь не только вступает в единоборство с рациональным началом, но и вводится в систему высочайших духовных ценностей, соотносимых, а порой и превосходящих традиционное понимание идеи долга. Признаки «большой» оперы в «Гугенотах» Дж. Мейербера нашли запечатление в использовании характерной для французского музыкального театра 5-актной композиции. Сюжетная сторона оперы ориентирована на исторические события XVI века, трактованные не столько с позиций достоверного воспроизведения прошлого, сколько с направленностью на раскрытие пафоса служения высокой религиозной идее и беззаветной силе любви, духовно сплывающих человеческое сообщество, стоящих выше конфессиональных распрей и потому актуальных для культуры западноевропейского романтизма. Подтверждением сказанного выступает факт введения мелодии немецкого протестантского хорала «Господь – наш оплот» в качестве единственного лейтмотива оперы. Образно-сюжетная и драматургическая сторона «Гугенотов» характеризуется значительной ролью в ней различного рода противопоставлений, определяющих «равновесие» социально-массово-исторического и «личного» начал.

Интонационная специфика «Гугенотов» выявляет разнообразие стилистических истоков, среди которых существенны традиции итальянского бельканто, французской музыкальной декламации, а также немецкого симфонизма и полифонической техники. Подобная стилевая эклектика оценивается как показательное качество творчества

Дж. Мейербера и французского музыкального театра в целом. Становление типологии «большой» оперы в «Гугенотах» способствовало также формированию «новой оперной школы» на базе традиций «драматического пения», выдвигающих в числе приоритетных дифференцированные тембры сопрано и теноров. Данные эволюционные процессы нашли запечатление и в «Гугенотах» Дж. Мейербера, в которых роли главных героев (Рауль и Валентина) поручены драматическому тенору и драматическому сопрано. Их партии характеризуются динамическим размахом, широтой диапазона, приоритетной ролью больших сквозных сцен как сольного, ансамблевого плана, так и с участием хора, а также возрастающей значимостью речитативно-декламационного фактора.

*Ключевые слова:* Дж. Мейербер, «Гугеноты» Дж. Мейербера, большая французская опера, романтизм

## **DOUĂ PARTITURI „DE SERTAR” – CÂNTAREA BASARABIEI ȘI MOARTEA EROULUI DE PAUL CONSTANTINESCU**

**TWO „DRAWER” SCORES – CÂNTAREA BASARABIEI AND MOARTEA  
EROULUI BY PAUL CONSTANTINESCU**

**SANDA HÎRLAV-MAISTOROVICI<sup>15</sup>,**  
doctor în muzică, profesor universitar,  
Universitatea Națională de Muzică, București, România

**VLAD HÎRLAV-MAISTOROVICI<sup>16</sup>,**  
doctor în muzică,  
Asociația Culturală *Paul Constantinescu* 2009, București, România

Paul Constantinescu (1909-1963), considerat de muzicologia românească și europeană cel mai reprezentativ compozitor român după George Enescu, a compus o serie de lucrări, unele cu caracter religios, și altele legate de importante evenimente istorice, despre care regimul comunist nu a dorit să se vorbească și le-a pus la index.

Afinitățile lui Paul Constantinescu cu Basarabia și Bucovina datează din anii tinereții sale și se leagă strâns de prietenia cu Liviu Rusu, muzician născut pe meleagurile acestui atât de

---

<sup>15</sup> E-mail: sanda11955@yahoo.com

<sup>16</sup> E-mail: vlad2685@yahoo.co.uk

încercat ținut populat de români. În anii studenției, la București, mentorul lor, Mihail Jora, îi poreclise „inseparabili”, iar Liviu Rusu însuși își amintește, într-o scrisoare nostalgică adresată lui Paul Constantinescu, vacanțele petrecute împreună: *Au trecut acele frumoase veri de la Lujeni, din valea Prutului, când veneai la noi acasă, la părinții mei, când apoi erai oaspetele familiei mele la Cernăuți, când prezența ta în casa noastră era un prilej de mare sărbătoare.* Tot din anii studenției, când Paul Constantinescu dă la iveală la 10 mai 1929, *Două studii în stil bizantin* pentru vioară, violă și violoncel, Liviu Rusu, alături de Gicu Petrescu și autor, le interpretează la *Teatrul mic* din București, fiind prezentate apoi la Praga. În anul 1933 Paul Constantinescu compune lucrarea *Costea* pentru voci bărbătești și pian, pe versuri de George Coșbuc, pe care o publică tot la Cernăuți, la Tipografia Mitropolitului Silvestru, în virtutea prieteniei celor doi muzicieni cu Mircea Streinul (1910-1945), poet bucovinean, prozator, traducător și eseist care conducea grupul de scriitori format în jurul revistei „Iconar” (1935-1937). *Liturghia în stil psaltic* la care a lucrat între 27 octombrie 1935 și 3 februarie 1936 a fost prezentată într-o a doua audiție (după București, la Biserica Sf. Visarion), la Cernăuți, sub bagheta lui Liviu Rusu.

La 16 martie 1939, Orchestra Societății Filarmonice din Bucovina, înființată în 1862, îi prezintă, în primă audiție, *Simfonieta*, lucrare care fusese distinsă la 7 decembrie 1937 cu Premiul „Max Anchauch”.

Evenimentele istorice trăite de poporul român în anii 1940 și 41 se repercutează pregnant în destinele multor oameni de cultură, fără să-l ocolească pe compozitorul Paul Constantinescu. La 22 iunie 1941, când România intră în război alături de Finlanda, Ungaria, Italia și Germania și atacă Uniunea Sovietică, eliberând la 26 iulie teritoriul Basarabiei și Bucovinei, iar Mareșalul Ion Antonescu rostește îndemnul: *Ostași, vă ordon, treceți Prutul!*, animat de adânci sentimente patriotice, dar și de toate emoțiile legăturilor sufletești cu muzicienii și oamenii de cultură din Basarabia și Bucovina, compozitorul dă la iveală în doar câteva zile două lucrări: poemul pentru orchestră *Cântarea Basarabiei* și cantata *Moartea eroului*. Povestea manuscriselor acestor două lucrări este de-a dreptul fascinantă și face obiectul comunicării de față.

Ascunse cu grijă în arhivele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, dar și în cele ale compozitorului Ion Dumitrescu, având titluri schimbate, cele două lucrări au putut fi „scoase de la naftalină” abia după evenimentele din 1989. Dacă lucrarea *Moartea eroului* stă și acum cuminte „la sertar”, așteptând să fie prezentată, din fericire, *Cantata Basarabiei* a avut parte de o primă audiție la 29 aprilie în 1942, în Sala ARO din București, în prezența Regelui, a



Reginei Mamă Elena și a notorietăților vremii, intrând în beznă după anul 1944. În cercetările noastre am identificat existența a două manuscrise în creion. Cel care se află în arhiva Ion și Ilinca Dumitrescu, pe a cărei pagină de gardă apare titlul *Cântarea*, partea a doua a sintagmei (*Basarabiei*) fiind ștearsă cu guma, are 42 de pagini și este semnat și datat pe ultima pagină; celălalt, identic cu precedentul, poartă pe pagina de gardă titlul *Cântarea Cântărilor* și se găsește sub nr. F. Sp. 2687, în Biblioteca UCMR. Și acesta conține pe ultima pagină (42), semnătura autorului și data: *București 24-28 VI 1941*. În caietul-catalog, existent la UCMR în Fondul Breazul, nr. 713, elaborat de însuși compozitorul, lucrarea figurează la poziția întâi, pag. 20, având mențiunea: *Comandă M.St.M.* (Marele Stat Major).

În anul 2018, cu prilejul Centenarului Marii Uniri, lucrarea a fost prezentată la Ploiești, într-un concert festiv, în interpretarea orchestrei simfonice a Filarmonicii „Paul Constantinescu” și a fost editată de Editura Muzicală a UCMR.

*Cuvinte-cheie:* Paul Constantinescu, Basarabia, Moartea eroului, Cântarea Basarbiei, Liviu Rusu, lucrări interzise în perioada comunistă

## ИСТОРИЯ МУЗЫКИ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА В НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В.Д. КОНЕН

### ISTORIA MUZICII CA ASPECT DE CERCETARE A PATRIMONIULUI ȘTIINȚIFICO-PEDAGOGIC AL LUI V.D. KONEN

### MUSIC HISTORY AS A SCIENTIFIC PROBLEM IN THE SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE V.D. KONEN

**ВЕРА НИЛОВА<sup>17</sup>,**

доктор искусствоведения, доцент,  
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, Российская Федерация

Известный английский историк Р. Дж. Коллингвуд в книге «Идея истории» напомнил о рекомендации лорда Актона: «Исследуйте проблемы, а не периоды». Историкам «ножниц и клея» были противопоставлены «научные историки», изучающие проблемы. Это противопоставление отразило изменения в понимании исторического

---

<sup>17</sup> E-mail: inverafox@mail.ru

метода. К моменту выхода первого издания книги Коллингвуда «Идея истории» победа «принципа научной истории» была очевидной.

Музыковед Валентина Джозефовна Конен с начала 1960-х годов выступала в защиту музыкально-исторической науки, обращённой не к «истории ножниц и клея» а к трудам историко-проблемного характера. В исследовании, посвящённом Г. Пёрселлу и его оперному наследию (1978), Конен сформулировала главную проблему так: «почему на протяжении двух столетий, последовавших за смертью Пёрселла, Англия не дала ни одного равного ему *национального композитора?*». Решение проблемы, таким образом, следовало искать в особенностях развития английской музыкальной культуры. Сформулированная таким образом проблема отлилась в формулу *гипотезы*, касающейся «одной из самых загадочных ситуаций в истории мировой музыки». Конен исследовала культуру пёрселловского Лондона и констатировала, что творческая деятельность Пёрселла совпала с деятельностью итальянских и французских композиторов и виртуозов в Англии, но кроме Пёрселла другие английские музыканты соревновались с иностранными музыкантами, приобретая опыт и расширяя художественный кругозор. Тем самым Конен признала, что не присутствие в стране иностранных музыкантов помешало развитию английской оперной школы. Исследователь обратила внимание на то, что в Англии к моменту «вторжения» итальянской оперы уже были созданы классические образцы национального музыкального театра, «опирающиеся на устойчивые, многовековые художественные традиции английского народа». Конен пришла к выводу, что фактором, прервавшим развитие английской оперы, была новая культура, рождённая английской буржуазной революцией, выдвинувшей на первый план *middle class*.

Книга Конен «Пёрселл и опера» до сих пор сохраняет актуальность как исследование, демонстрирующее эффективность проблемного метода в музыковедении.

*Ключевые слова:* история, проблема, Коллингвуд, Актон, Конен, Пёрселл

## **КОНСТРУИРОВАНИЕ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖУРНАЛА В СТАЛИНСКУЮ ЭПОХУ**

### **PREGĂTIREA JURNALULUI SOVIETIC DE MUZICĂ ÎN PERIOADA STALINISTĂ**

## CONSTRUCTION OF THE SOVIET MUSIC JOURNAL IN THE STALINIST ERA

**НАТАЛЬЯ ГОРБУНОВА<sup>18</sup>,**

аспирант,

Петрозаводская государственная консерватория имени *А.К. Глазунова*,  
Российская Федерация

Советская общественно-политическая доктрина на этапе формирования отвергала опору на историко-культурные традиции прошлого; в связи с этим остро стояла проблема создания новой идеологии искусства будущего. С 1920-х годов начала складываться проблематика этого искусства, а также аппарат ее трансляции аудитории, тоже обновлённой. В условиях тоталитарной системы России эпохи Сталина (1934-1953) наиболее востребованной функцией журналистики стало формирование советского общественного сознания, что позволило печати стать инструментом власти; в то же время пресса оказалась лишена возможности непосредственно влиять на поведение социальных институтов.

Журнал «Советская музыка» (с 1992 года носит название «Музыкальная академия», до 1957 года был единственным специализированным музыкальным журналом страны), являлся печатным органом Союза композиторов. Должность главного редактора, который не только выполнял руководящую функцию, но и нёс ответственность за идейно-политическое направление журнала, а также тематику и ракурс материалов, занимали и партийные деятели, и признанные композиторы и музыковеды.

Журнал демонстрировал следование «советской» идеологии через осуществление принципов социалистического реализма, монументализма, ориентации на классичность (и с другой стороны – борьбу с «формализмом» и натурализмом), народность и героизм (патриотизм). В музыкальной эстетике им соответствуют следующие концепты: реалистичность и правдивость, глубина, простота, ясность и доступность вкупе с массовостью, народность, оптимистичность и героизм. В сталинскую эпоху основной целью публикаций в печати стала оценка любого музыкального явления относительно этих позиций.

---

<sup>18</sup> E-mail: natalya.gorbunova@glazunovcons.ru

Основная часть журнала содержала очерки и отчёты о жизни Союза композиторов, о работе музыкальных учебных заведений, музыковедческие исследования на различные темы. Кроме этого, половину объёма «Советской музыки» занимали отдельные рубрики, каждой из которых свойственны определённые жанры публикаций; самые характерные из них – проблемный очерк, портретный и автобиографический очерк, аналитический очерк, рецензия, мемориальные и юбилейные материалы, в т.ч. некрологи. Материалы журнала представляются актуальной основой для современных исследований в рамках рецептивного анализа этих текстов.

*Ключевые слова:* советская музыка, музыкальный журнал, конструирование советского, социалистический реализм в музыке

## **ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА ТАЛАНТА АРТИСТА МЮЗИКЛА**

### **ABILITĂȚILE PARȚIALE CA BAZĂ STRUCTURALĂ SPECIFICĂ A TALENTULUI ARTISTULUI DIN TEATRUL MUZICAL**

#### **PARTIAL ABILITIES AS A SPECIFIC STRUCTURAL BASIS OF A MUSICAL ARTIST'S TALENT**

**ОЛЬГА ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО<sup>19</sup>,**

доктор искусствоведения,

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

Уникальность коммуникативной системы мюзикла, как особого жанра музыкального театра, определяет творческий алгоритм артиста мюзикла – весьма сложное принципиально комплексное явление, представляющее собой триединство вокально-музыкального, пластического и актерского элементов мастерства, в рамках которого осуществляется имманентный творческий процесс. Творческая природа артиста мюзикла предусматривает музыкальность имманентного творческого процесса. Главной профессиональной характеристикой творческого алгоритма артиста мюзикла становится

---

<sup>19</sup> E-mail: oganezova5olga@gmail.com

музыкально-интонационная феноменология «рождения» трех художественных языков мюзикла – вокально-музыкального, пластического и актерского.

Принципиально, что триединый художественный язык мюзикла – это не просто обретенные и отшлифованные профессиональные умения артиста, это природная, первичная биологическая характеристика восприятия и обработки чувственной информации окружающей среды, присущая данной живой системе – парциальные способности.

*Парциальные способности артиста мюзикла* рассматриваем как специальные, основанные на природных психофизических задатках аппарата артиста способности индивидуального характера, предусматривающие органичное проявление актерских, вокально-музыкальных и пластических способов сценической коммуникации, основой триединства которых является музыкальность таланта артиста мюзикла.

Наличие парциальных способностей является определяющим в выборе артистом профессиональной жанровой специализации. Акцентируем, что речь идет не о цели творческой деятельности артиста, а именно о способе его художественного высказывания – специфике коммуникации в жанре.

С точки зрения парциальности логично объясняются как природные наклонности (задатки) артиста мюзикла, так и, соответственно, процесс обретения им профессиональных компетентностей. Сложность и феноменология художественного воплощения роли-образа в мюзикле состоит в том, что все три аспекта «языкового кода» мюзикла в «сценическом существовании» артиста присутствуют одновременно, переплетаясь и помогая друг другу в реализации замысла произведения.

Парциальное триединство художественных языков мюзикла способно проявиться профессионально только на основе музыкальности таланта артиста. Именно музыкальность обуславливает уникальное «родство» парциальных способностей артиста мюзикла, позволяющих ему реализоваться в этом специфическом жанре музыкального театра. Все три проявления художественного языка мюзикла питаются первичной чувственной информацией из музыкального материала, воспринимают информацию музыкальным впечатлением и реализуют в звуке, пластике, актерской игре.

Парциальность таланта артиста мюзикла определяется природным синтезом актерских, вокально-музыкальных и пластических способностей; проявляется в

профессиональном алгоритме артиста мюзикла и реализуется в имманентном творческом процессе, базовым импульсом которого является музыкальное впечатление.

*Ключевые слова:* артист мюзикла, музыкальность таланта, парциальные способности, профессиональный алгоритм

## ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕКСТА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОГО ОПЫТА ЛИЧНОСТИ

CONȘTIENȚIZAREA HERMENEUTICĂ A TEXTULUI LUCRĂRILOR  
MUZICALE ÎN FORMAREA EXPERIENȚEI SPIRITUALE A  
PERSONALITĂȚII

THE HERMENEUTIC UNDERSTANDING OF THE TEXT OF MUSICAL  
WORKS IN THE FORMATION OF THE PERSONALITY'S SPIRITUAL  
EXPERIENCE

**ОЛЬГА ОЛЕКСИУК<sup>20</sup>,**

доктор педагогических наук, профессор,  
Киевский университет имени *Бориса Гринченко*, Украина

Герменевтический понимание опыта исходит из позиций, принципиально противоположных традиционной теории познания. Опыт не может «застывать» в итоговом знании, становиться завершённой, неизменной абстракцией. Сущность опыта состоит в том, что он всегда открыт, постоянно обогащается новыми элементами.

Понимание художественного произведения требует умения не только раскрыть каждую семиотическую единицу текста, но и знать принципы их сочетания, контекст всей фразы, воспринимая ее в контексте произведения, а последнюю - в общем контексте культуры. В рамках целого раскрывается значение каждого элемента художественного произведения.

На наш взгляд, диалогичность сознаний, понимание «другого» как самого себя, умение слиться с ним, жить его переживаниями - это эмпатийни процессы, связанные с сотворчеством. Последняя во многом неотделима от вдохновения, потому что во время

---

<sup>20</sup> E-mail: o.oleksiuk@kubg.edu.ua

музыкального познания человек удовлетворяет, скрытые творческие потребности создавать на основе переживаний, которые возникли под влиянием музыки, что-то свое, новое, в результате чего испытывать наслаждение от совершенного творческого акта.

В рамках такого прочтения текста любая педагогическая действие основывается на предсуществовании определенной культурной структуры, детерминированной коллективными идеалами и ценностями. Способность вовлекаться в коллективных идеалов и ценностей является «герменевтическим предпонимания», лежащий в основе всех форм герменевтического анализа. Однако такая установка противоречит стремлению понять смысл индивидуального действия. Д. Александер называет это явление «коллективным идеализмом герменевтического анализа», что следует свойственную классической герменевтике «слабое звено»: он приводит к ситуации, широко известной как «герменевтический круг». Кроме того, заповедной зоной герменевтического анализа становятся косвенные связи и взаимодействия - спонтанные самодетерминированы действия, в которых и проявляется активность личности, реализуется момент свободы, благодаря чему генерируются новые культурные ценности.

Каждый человек обладает уникальной позицией местонахождение в мире, уникальным жизненным миром и опытом. В то же время она существует в интерсубъективных реальности, поэтому жизненные миры могут пересекаться и совпадать, порождать общие образы бытия. Феномен понимания, «обеспечен» той или иной художественно-образной структурой, парадоксально возникает до и вне каждым актуальным высказыванием, так как закладывается общим жизненным миром с его специфической интенцией на постижение смысла бытия. Итак, художественно-образные структуры становятся условиями понимания произведений искусства как способов конкретных актуализаций бытийного понимания. Отсюда следует паттерн (развитая матрица, формирующая ядро культуры) постнеклассической педагогики - другодоминантность, взаимное принятие друг друга, признание права каждого быть самим собой.

В итоге отметим, что педагогический процесс в высшем музыкальном учебном заведении связан с различными художественными тестами. Преподаватели вместе со студентами наполняют собственным пониманием тексты музыкальной культуры, осмысливают проявление их в педагогической практике. Открытие в культуре может произойти лишь при условии, что интерпретационные деятельность стала для

преподавателя и студента сосуществования. Это, в свою очередь, означает, что понимание художественного произведения выходит за пределы интерпретационной деятельности преподавателя и студента в сферу фундаментальных основ бытия и познания. Именно так образовалась и продолжает обогащаться новая парадигма образования, принципиальным положением которой является герменевтическое толкование опыта. Герменевтика стремится к духовной интерпретации текста, раскрывая его смысл и значение в универсалиях культуры. Духовность проявляется в обращенности субъектов педагогического процесса в универсам культуры через символизм. Феномен духовного опыта интегрирует мир представлений, образов, духовных переживаний, через которые субъекты педагогического процесса осуществляют преобразования, необходимые для постижения Истины.

*Ключевые слова:* диалогичность сознаний, семиотическая единица текста, художественное произведение

## **ROMANTISMUL ȘI NOUA DRAMATURGIE MUZICALĂ A DUO-ULUI PIANISTIC ÎN CREAȚIA LUI FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY**

### **ROMANTICISM AND THE NEW MUSICAL DRAMATURGY OF THE PIANO DUO IN THE CREATION OF FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY**

**ANDREI ENOIU-PÂNZARIU<sup>21</sup>,**

doctor în muzică, lector universitar,

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

Făcând parte din prima generație componistică romantică, aparținând în întregime secolului XIX, Felix Mendelssohn-Barholdy s-a născut la Hamburg în anul 1809, anticipând cu un an ivirea generației anului 1810, cea care va da culturii universale pe Robert Schumann și pe Frederic Chopin. Felix Mendelssohn-Bartholdy beneficiază de o educație aleasă datorită situației sale materiale prospere.

---

<sup>21</sup> E-mail: andrei.enoiu@gmail.com



În anul 1828 Mendelssohn-Bartholdy absolvă Universitatea din Berlin, îmbrățișând cariera de muzician. Acordul tatălui a fost concretizat printr-o finanțare de călătorii prin Europa, în scopul lărgirii orizontului muzical.

Primele compoziții îi impun numele de timpuriu. La vârsta de șaisprezece ani scrisese deja multe lucrări – concerte, simfonii, cantate, piese pentru pian, unele rămase în manuscris. În anul 1833 este angajat în postul de director general al muzicii din Düsseldorf. Peste doi ani, tânărul dirijor este chemat la Leipzig pentru a prelua conducerea orchestrei *Gewandhaus*. În anul 1842 a înființat Conservatorul de la Leipzig unde, împreună cu Robert Schumann, a predat compoziție și pian. O strânsă prietenie l-a legat de Clara și Robert Schumann.

În anul 1840, Felix Mendelssohn-Bartholdy și Clara Schumann au cântat adesea împreună în concerte publice la patru mâini. La 31 martie 1841, la *Gewandhaus*, el interpretează alături de Clara *Allegro-ul brillant op. 92* (dedicat acesteia) și a dirijat prima audiție a *Simfoniei* compuse de Robert Schumann.

Operele pentru pian la patru mâini ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy nu sunt numeroase, dar se încadrează perfect în stilul general precum și în scriitura pianistică a compozitorului. În literatura de duo el a lăsat două piese de factură concertistică, cu o scriitură ce creează iluzia orchestrei. *Andante cu variațiuni în Si bemol major op. 83a* (1841) reprezintă o variantă a piesei similare *Variationen op. 83 nr. 11* pentru piano solo, scrisă în 1841 dar tipărită în 1850. Versiunea pentru pian la patru mâini a *Variațiunilor op. 83* a fost concepută la rugămintea surorii sale, Fanny. Lucrarea prezintă dificultăți suplimentare pentru ansamblu cauzate de mobilitatea aproape permanentă a celor două partide iar concomitența desfășurărilor pianistice solicită interpreților mobilitate, precizie, o bună stăpânire a mijloacelor tehnice, fluentă și colorit sonor.

Creațiile lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru pian la patru mâini înscriu în literatura pianistică pagini de mare strălucire, ce cultivă o virtuozitate cantabilă și o tehnică diversificată. Deși puține, ele reprezintă o culme a artei sale pianistice și componistice. Stilul său îngemănează în mod armonios suflul lui Carl Maria von Weber cu suspinul și zâmbetul lui Wolfgang Amadeus Mozart.

*Cuvinte-cheie: Felix Mendelssohn-Bartholdy, duo pianistic, patru mâini, Andante cu variațiuni*

## **FREDERIC CHOPIN – CREAȚIA PENTRU DUO PIANISTIC**

## FREDERIC CHOPIN - THE CREATION FOR THE PIANISTIC DUO

**IOANA-MINA ENOIU-PÂNZARIU<sup>22</sup>,**

doctor în muzică,

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași, România

Biografia lui Frederic Chopin se desfășoară pe întinderea a patru decenii, asemenea celor ce aparțin unor iluștri romantici ce au viețuit în prima jumătate a secolului al XIX-lea (ca Weber sau Franz Schubert, ca Felix Mendelssohn-Bartholdy sau Robert Schumann, ca Vincenzo Bellini sau Gaetano Donizetti) dar cu trăsături distincte.

Spre deosebire de Robert Schumann, colegul său de generație, Frederic Chopin va cultiva genurile miniaturale cu o sânguință nedezmințită, împletind formele cu veche tradiție (*preludiul, variațiunea, rondoul*) cu cele ce-și începeau consacrarea (ca *balada, valsul*), și adăugând acestora altele noi (*mazurca, poloneza*), al căror colorit melodico-ritmic înviora cu fantezie natura unei compoziții. Caracteristică pentru începuturile creației ale compozitorului polonez rămâne și *Variațiunea pe o temă*, modalitate componistică de transformare a ideii muzicale.

Prima încercare în această formă tradiționalistă datează din 1826 – *Variations sur un air national de Moore à 4 mains*. Anul 1827 este cel în care Frederic Chopin a compus cu elan în această tehnică componistică, fără a-și mai fi înscris aceste lucrări în lista de opusuri (*Variațiuni pe tema unui cântec elvețian în Mi Major, Variațiuni pe tema „La ci dorem la mano” din opera „Don Giovanni” de Mozart*).

Frederic Chopin a scris o singură lucrare pentru pian la patru mâini – *Variations sur un air national de Moore à 4 mains*. Controversa privind originalitatea lucrării se referă la cele două pagini lipsă: prima de la *Secondo* (măs. 1-27) și ultima la *Primo* (măs. 149-179). Lucrarea a fost semnalată de către sora compozitorului, Ludwika Jedrzywicz, care a fost solicitată, în anul 1854, să facă o listă cu creațiile nepublicate ale fratelui său. Descoperită abia în 1964 în Biblioteca Jagiellonă din Cracovia, copia manuscrisului a fost autentificată în anul 1966. Bucuria descoperirii operei a fost umbră de lipsa celor două pagini amintite.

A revenit cunoscutului pianist Jan Ekier misiunea anevoioasă de a reconstitui părțile lipsă și a reda lumii muzicale opera – parte integrantă a creației chopiniene. Activitatea a fost dificilă,

---

<sup>22</sup> E-mail: andrei.enoiu@gmail.com

apreciind că este imposibil de redat cu exactitate ceea ce Frederich Chopin și-a imaginat. Se poate încerca doar o reconstituire a climatului, mai puțin notele. Jan Ekier dezvăluie în nota ce însoțește ediția din 1965 a *Variațiunilor* (PWM Edition Polskie Wydawnictwo Muzyczna) câteva dintre ideile care l-au condus la finalizarea sarcinii pretențioase pe care și-a asumat-o.

Publicată după mai bine de o sută de ani, opera a cunoscut o rapidă popularizare. Ea dezvăluie existența unor germeni stilistici ce se vor contura ulterior în creația pianistică chopiniană.

Izvorâtă din forma epocilor anterioare, variațiunea romantică diversifică măiestria componistică cu fantezie și expresie prin impunerea virtuozității. Tema și ciclul de variațiuni merită să fie cunoscute și incluse în repertoriul ansamblurilor de duo pianistic. Opera dezvăluie talentul unui adolescent care va deveni unul dintre cei mai mari pianiști ai secolului al XIX-lea.

*Cuvinte-cheie: Frederic Chopin, duo pianistic, patru mâini, Variațiuni pe o melodie națională*

## **SIX SONATAS FOR HARPSICHORD SOLO BY GEORG BENDA**

### **ȘASE SONATE PENTRU HARPSICHORD SOLO DE GEORG BENDA**

**NATALIA SVIRIDENKO<sup>23</sup>,**  
candidate of Art History, Associate Professor,  
Kyiv Borys Grinchenko University

During the creation of sonatas by Georg (Czech Jiří Antonín) Benda the main keyboard instrument, besides the organ, was the harpsichord, and the Viennese classical sonata as a genre had not yet been formed. The situation was the same with the formation of a new keyboard instrument – the pianoforte, which preceded the name – the fortepiano.

In the middle of the 18<sup>th</sup> century, the sonata was in the process of its forming both as a genre and a form. The border between the old sonata and the classical Viennese was the middle of the century. According to the structure of the material, Benda's sonatas are closer to the sonatas of Domenico Scarlatti than Joseph Haydn. Although, as a composer, G. Benda formed himself on German lands and his musical environment was the chapel of Frederick II (the Great) in Berlin and Potsdam, later the chapel in Gotha (Thuringia) and Hamburg, but also his Czech

---

<sup>23</sup> E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

roots have to be considered. So, in his style, including the Six Sonatas of 1757, there is more influence of „mixed” and gallant styles than „Tempest and Onslaught”.

The construction of I. Benda's sonatas is three-part. The first movements of the sonatas lack the internal structure of the sonata Allegro. The writing style is polyphonic rather than homophonic-harmonic. The middle parts are slow, with a beautiful melody of the upper voice. Still, others are fast, sometimes impetuous with elements of virtuosity.

In the harpsichord sound, the character of the music takes on a festive character, somewhat detached, and is perceived as an element of an old music room or home music.

The piano version sounds different – the character of the sound changes in it and, due to the instrument's ability to reproduce flexible dynamics, the character of the music in which the mood is manifested changes, which makes it possible to reveal greater expression without conflicting with the composer's intention.

In piano sonatas, the music takes on a romantic character with a sentimental connotation.

The title page of the first edition contains a text including the title of the work and the words after the author's name that say: „MAESTRO DI CAPELLA DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA IL DUCA GOTHA ED ALTENBURGO”. The sonatas have no dedication, although someone's image is recognizable behind the beautiful music.

While creating the sonatas, there was a tradition that if the title says – Six Sonatas, then all six pieces were performed as a complete work. But each of them can be performed separately, too.

This work of G. Benda was not known until the end of the 20<sup>th</sup> century, since the first edition in 1757 (Berlin) and the second edition in 1864 (Paris) were published in small editions and in old keys that seems quite difficult for a modern pianist to recreate the sound.

Only in the 90s of the 20<sup>th</sup> century, due to a copy of the first edition of the sheet music that was saved in the Razumovsky library and the work done on the transcription of the text into modern keys, it was possible to understand that the work is a masterpiece that was undeservedly forgotten by the fussy heirs of future generations of keyboardists.

*Keywords: sonata, harpsichord, style, music*

## **SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE A. FIODOROVA**

### **SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY A.FIODOROVA**

**MARIA SERBINOV<sup>24</sup>,**  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Deși viața și creația Anfisei Fiodorova (1953-2000) – o compozitoare foarte talentată și promițătoare – s-a întrerupt prea devreme, ea a lăsat o amprentă vizibilă în arta componistică a Republicii Moldova materializată prin creații originale de o certă valoare artistică, acoperind diverse genuri muzicale. Printre cele mai semnificative lucrări ale compozitoarei vom menționa: *Sonată pentru flaut și pian (1980)*, *Cele patru anotimpuri (1981)* pentru cor mixt pe versuri de A. Maikov, *Simfonia nr. 1 (1981)*, *Eminescu (1984)* pentru mezzo-soprană, bariton, cor mixt și orchestră pe text de Mihai Eminescu; *Sonata pentru pian (1985)*, *Concert pentru orgă și orchestră de coarde (1987)*, *Arcane* pentru orgă (1993). Spre regret, până în prezent moștenirea artistică a A. Fiodorova rămâne foarte puțin cunoscută atât publicului, cât și muzicienilor profesioniști, așteptând să fie descoperită, valorificată și promovată la justa ei valoare.

În paralel cu creația componistică A. Fiodorova a activat în calitate redactor muzical la Compania de Stat de Televiziune și Radio (1977-1980), a fost autoarea programului *Meridiane muzicale*, care s-a bucurat de o mare popularitate printre ascultătorii de radio din Moldova, a fost profesoară de discipline muzical-teoretice la Institutul de Arte G. Musicescu din Moldova (1980-1982), a predat compoziția la școala de artă pentru copii din Chișinău V. Poliakov (1985-1998), reușind să cultive tinerilor dragostea pentru muzică și interesul pentru activitatea creativă.

A. Fiodorova a fost una dintre reprezentantele de forță ale constelației de tineri compozitori care și-au început cariera în anii 1980 – ani, ce au avut o semnificație deosebită în istoria muzicii naționale. Pe de o parte, a fost finalizată o perioadă istorică și culturală de activitate componistică și artistică foarte dinamică care a demarat în anii 1960, a atins apogeul la cumpăna anilor 1970-1980 și a scăzut din intensitate la începutul anilor 1990. Pe de altă parte, anii 1980 au deschis calea către o nouă etapă în dezvoltarea artei muzicale naționale, care a primit numele de „perioadă de tranziție” însemnând o perioadă a schimbărilor radicale în spațiul geopolitic culminând cu proclamarea independenței Republicii Moldova și, odată cu aceasta marcând și schimbarea întregii paradigme socio-culturale, împărțind istoria culturii naționale în două părți: sovietică și post-sovietică (E. Mironenco). Arta muzicală moldovenească din această

---

<sup>24</sup> E-mail: mariaserbinov6@gmail.com

perioadă capătă un caracter sintetic îmbinând cele mai noi realizări ale componisticii sec. XX cu tradițiile muzicii naționale.

Sonata pentru flaut și pian compusă de A. Fiodorova în anul 1980 este un exemplu viu al proceselor de reînnoire ce au influențat evoluția tuturor genurilor muzicale aducând schimbări esențiale prin diversificarea abordărilor compoziționale și stilistice, dar și prin transformarea parțială, iar uneori și totală a modelului anterior de sonată clasico-romantică. Din păcate, repertoriul autohton de sonate pentru flaut și pian este unul destul de sărac, compozitorii moldoveni dând predilecție altor instrumente, în special pianului și vioarei. Anume aceste motive au determinat interesul nostru față de Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova. Sonata datează din perioada în care autoarea și-a perfecționat măiestria în cadrul studiilor postuniversitare specializate la Conservatorul de Stat *P.I. Ceaikovski* din Moscova alături de alte câteva compoziții: ciclul de lieduri pe versuri de A. Pușkin pentru voce și pian (1977), *Variații* pentru cvartet de coarde (1977), ciclul de prelucrări ale cântecelor populare moldovenești pentru voce și pian (1978), compoziții corale ș.a.

Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova a fost interpretată de două ori. Premiera s-a produs în cadrul concertului din creațiile tinerilor compozitori din Moldova în interpretarea flautistului G. Moseico și pianistei T. Savelieva la scurt timp după compunere în anul (1980) în Sala mare a Filarmonicii de stat al RSSM (azi Filarmonica Națională S. Lunchevici), a doua oară răsunând în concertul în memoria compozitoarei în viziunea duetului I. Zaharia (flaut) și T. Savelieva (pian) în Sala cu orgă (2000). Cu eforturile întreprinse de prietenii compozitoarei, muzicologii S. Țircunova și T. Berezovicova, partitura Sonatei pentru flaut și pian de A. Fiodorova se pregătește spre editare.

Deși este o lucrare timpurie, realizată în cadrul programului de studii, Sonata denotă trăsături ale unui stil componistic individualizat și o abordare creativă inedită a genului. Structura monopartită, limbajul muzical ce îmbină mijloace expresive preluate din diferite stiluri ale muzicii sec. XX, în special expresionismul, scriitura atonală cu elemente de tehnică serială reprezintă trăsăturile definitorii ale acestei lucrări. Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova merită atenția interpreților și cercetătorilor pentru a umple golul ce există astăzi în studierea creației acestui compozitor, dar și pentru valorificarea pleneră a repertoriului de sonate pentru flaut și pian semnate de autorii autohtoni.

***Cuvinte-cheie:*** *Anfisa Fiodorova, sonată monopartită, flaut, pian*

## **ARTA DE INTERPRETARE LA CONTRABAS: EVOLUȚII ISTORICE ȘI ASPECTE CONTEMPORANE**

### **THE ART OF PLAYING THE DOUBLE BASS: HISTORICAL DEVELOPMENTS AND CONTEMPORARY ASPECTS**

**IGOR SOCICAN<sup>25</sup>,**  
doctorand, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În muzica și în viața culturală contemporană, contrabasul ocupă un loc tot mai accentuat. În special, în secolul XX, urmărim o ascensiune deosebită a acestui instrument, care din instrument de acompaniament cu posibilități relativ reduse, a devenit unul solistic, cu un rol extrem de important nu doar în muzica academică, ci și în cea de jazz. Astfel, tematica abordată în articol este de actualitate, vizând largi aspecte legate de istoria contrabasului contemporan, care a avut numeroși „strămoși”, cunoscuți încă din perioada medievală. Autorul trece în revistă diversitatea formelor instrumentelor predecesoare contrabasului, principalele etape ale evoluției construcției instrumentului, în diferite țări și în diverse perioade, oprindu-se asupra modalităților de interpretare, particularităților sonore ș.a. Abordarea istoriografică a tematicii propuse a permis elucidarea mai detaliată a unor aspecte contemporane ale funcționării contrabasului în muzica contemporană, în special, în cea de jazz.

Atenția autorului este îndreptată și spre factorii care au contribuit la dezvoltarea impresionantă a acestuia – este vorba de dezvoltarea tehnologiilor de construcție a instrumentelor, în doua jumătate a sec. XX și de numeroasele inovații propuse de meșterii lutieri în domeniul formelor și siluetelor, dar și în cel al materialelor din care sunt produse. Un rol aparte în acest proces îl au interpreții, care au contribuit din plin la dezvoltarea artei de interpretare la contrabas – în prezent contrabasiștii sunt capabili să interpreteze piese de orice nivel de complexitate. Repertoriul pentru acest instrument este foarte bogat, datorită

---

<sup>25</sup> E-mail: socicani@gmail.com

contribuției compozitorilor care au scris numeroase lucrări solistice de concert, aducându-și aportul în acest sens.

Articolul este însoțit de mai multe imagini, tezele autorului fiind bine documentate și confirmate prin citate.

*Cuvinte-cheie: contrabas, arcuș, instrumente cu corzi, construcția contrabasului, muzică de jazz*

## **СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ В КОЛЛЕДЖЕ И ВУЗЕ**

### **PERSPECTIVE CONTEMPORANE DE PREDARE A DISCIPLINELOR DE FOLCLOR MUZICAL ÎN COLEGII ȘI UNIVERSITĂȚI**

#### **THE MODERN PERSPECTIVE OF TEACHING MUSICAL FOLKLORE DISCIPLINES IN COLLEGE AND UNIVERSITY**

**ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА<sup>26</sup>,**

Кандидат искусствоведения, и. о. профессора,  
Московский государственный институт музыки имени *А.Г. Шнитке*,  
Российская Федерация

«Надо ли современному музыканту разбираться в музыкальном фольклоре, если звуковое пространство и без того перенасыщено? В концертных залах, по радио и телевидению, в Интернете море классической, авангардной, джазовой, эстрадной музыки. Есть ли в современном учебном процессе при подготовке вокалистов, инструменталистов, дирижеров и теоретиков перспективы подготовки кадров, воспитанных на национальном мелосе, осознающих фундаментальную роль фольклора в музыкальном мире?», – дискуссия на эту тему продолжается ни одно десятилетие. В колледжах и ВУЗах Москвы часы на преподавание дисциплин по музыкальному фольклору многократно сократилось. Дистанционное обучение за минувший год потребовало существенной корректировки методик преподавания музыкального фольклора различным специальностям на всех уровнях профессионального образования.

---

<sup>26</sup> E-mail: mlad61@mail.ru



В докладе будут рассмотрены актуальные проблемы преподавания музыкального фольклора в среднем и высшем звеньях профессионального образования на примере Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке:

1. Этноидентичность студента в урбанизированном маргинальном обществе.
2. Формирование целостного представления о национальной традиционной культуре.
3. Пробуждение генетической памяти у современной молодежи средствами музыкального фольклора.
4. Патриотическое воспитание в многонациональной стране и мире в целом.
5. Осознание музыкального фольклора как фундамента отечественной и зарубежной музыкальной культуры.
6. Освоение музыкально-поэтического языка фольклора: общие и отличительные черты по отношению к академической, современной, джазовой музыке.
7. Способность к импровизации в национальном стиле.
8. Владение техническими средствами, необходимыми для сохранения музыкального фольклора в мультимедийном пространстве.

Современное состояние национальной музыкальной культуры требует пристального отношения к духовному и материальному наследию предков, необходимого для подготовки музыкантов-профессионалов XXI века.

*Ключевые слова:* музыкальный фольклор, этноидентичность, МГИМ им. А.Г. Шнитке

## **ASPECTS OF THE PREPARATION OF THE CELLO CONCERTO BY ROBERT SCHUMANN**

## **ASPECTE DE PREGĂTIRE A CONCERTULUI PENTRU VIOLONCEL DE R. SCHUMANN**

**ЮРИЙ ПОГОРЕЦКИЙ<sup>27</sup>,**

teacher,

Boris Grinchenko Kyiv University, Ukraine

---

<sup>27</sup> E-mail: pogoretskycello@yahoo.com

The inspirational and touching concerto for cello and orchestra in A minor by Robert Schumann holds a unique and special place in the repertoire of the modern cellist. This concerto may be played in class with the purpose of refinement of performance skills without being performed on stage. However, it proved to be very difficult for any gifted musician to reach the level of perfection necessary for the concerto to be actually performed on stage.

The Cello Concerto (op. 129) was written by R. Schumann in October 1850 in Dusseldorf. It was first published in August 1854 by Breitkopf und Hertel, the cello part (which was submitted to the editor) was anonymous and formed the basis of all subsequent publications, including the academic edition of 1883. The concerto had never been performed during the author's lifetime and had never gained widespread appreciation due to technical difficulties of its performance.

The mastering process for the future performer requires a detailed analysis of the musical material. Robert Schumann recommended considering four points when working on the piece: first point is the musical form – complete form of the piece, its parts, periods, phrases; second is the musical composition – defining the style, harmony, melody, texture; third is defining specifics of the composer's main idea; the last point is that of the artistic and performing spirit reigning over the form, musical material and idea.

Written score sheet music conveys the composer's intention and his logic of creating a musical form and thus becomes every performer's special consideration. The complex process of understanding the sheet music as a special sign system is determined by the personality and artistic aspirations of the performer, by his talent, temperament, general culture, knowledge in the field of art history, musical theoretical and technical skills. Musical notation, which usually ensures an accurate guidance for the performer, is at the same time extremely limited as it can only indicate a certain number of composer's directives. Music recorded on paper and the sound created following the record are two planes which do not intercross. The link between the two develops in the artist's imagination in the process of working on his interpretation of the work. The artistic interpretation is unique in each particular case and is conditioned by the personal will of the performer.

Accuracy in following the author's text, a necessary requirement, is too often considered to be the „word per word reading” of the musical text and may sometimes restrict the artist's creativity, whereas one should look upon the musical text with the view to committing to the

idea, musical content, and emotions of the composer. The desire to achieve an academically accurate, objectively correct playing often turns it into dull and spiritless performance.

There is a large number of statements from outstanding composers and performers about the meaning of the so-called „connotation” of the musical work, about creative interpretation of its idea, its emotional and ideological content. The famous musician Pablo Casals recognized the performance devoid of: „... expressiveness and life” to be the greatest” insult to art”. Since music notation is a very imperfect way of expressing the musical idea, how could the great masters give all the necessary instructions? Does Schumann himself, or any other composer, give them all?”.

Intelligence and the constructive powers of the brain are now valued far more than the power of the „actual perception”, which was highly respected only a short while ago. The increasingly larger role of science in our lives along with the technological progress heavily influenced the perception and the way modern musicians think. Nevertheless, of all the arts, music couldn’t be farther from distant reflections. The absence of emotions in the performance, impartiality, passivity does not adorn the performer, whose repertoire includes a work of romantic style – the cello concerto by R. Schumann.

*Keywords: Robert Schumann, the cello concerto, interpretation, music text*

## **ДАЛЕКИЙ СВЕТ ПЕТЕРИСА ВАСКСА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ ИОАННА СКОТТА ЭРИУГЕНЫ**

### **LUMINA ÎNDEPĂRTATĂ A LUI PETERIS VASKS CA ÎNTRUCHIPARE A FILOSOFIEI RELIGIOASE A LUI JOHN SCOTUS ERIUGENA**

### **"THE DISTANT LIGHT" BY PETERIS VASKS AS THE REFLECTION OF THE RELIGIOUS PHILOSOPHY OF JOHN SCOTUS ERIUGENA**

**ФЕДОР СОЛОМЕНЦЕВ<sup>28</sup>,**

ассистент-стажер,

Петрозаводская государственная консерватория имени *А.К. Глазунова*, Российская  
Федерация

---

<sup>28</sup> E-mail: fs184@mail.ru

Эстетическое направление «новая простота» объединяет творчество композиторов, обращающихся к средневековым техникам создания музыки и к христианству. К этому направлению можно отнести и музыку латвийского композитора Петериса Вакса.

Петерис Вакс – композитор, сформировавший на основе смешения различных техник свой уникальный стиль. В ранних произведениях П. Вакса очевидна склонность к алеаторике и сонористике, сходной в плане стиля и техник с музыкой В. Лютославского и Кш. Пендерецкого. Он не отказывается от этих приемов полностью и сейчас.

В основе направления «новая простота» лежит восточно-христианское миропонимание. Композиторы этого направления имплицитно или эксплицитно используют в своих произведениях мотивы канонического православия и православной мистики.

Предлагается интерпретация концерта для скрипки с оркестром «Далекий свет», написанного в 1997 году. В качестве интерпретационной оптики выбрана богословская концепция христианского мистика, радикального реалиста, неоплатоника, Иоанна Скота Эриугены (810-877), в основе которой лежит византийское понимание христианства, учения Отцов Восточной Церкви.

Согласно идее И.-С. Эриугены, всё мироздание делится на четыре уровня-стадии:

1-й, самый высший – нетварная и нетворящая природа, Бог, соответствующий Единому в неоплатонизме. Это апофатический, то есть абсолютно непознаваемый Бог, высшее единство. В музыке Вакса этот уровень соответствует тишине, которая особенно отчётливо слышна в начале и конце концерта «Далекий свет».

2-й – тварное творящее начало. Апофатическое Единое созерцает себя на этом уровне как отражение, Бог мыслит сам себя. Это бытие, сохраняющее единство и абсолютность, неподверженное делению. В «Далёком свете» это зарождающийся звук в начале и бесконечная неделимая и растворяющаяся в тишине Небытия мелодия в конце произведения.

3-й – нетворящее сотворённое начало. Материальный, чувственный мир, появившийся в результате грехопадения и последующего деления Единого на пары, создание мира страстей. В концерте это латышские народные танцы, переходящие в макабрические пляски, разложенные аккорды (минимализм), а в самых драматичных эпизодах П. Вакс прибегает к авангардным техникам (алеаторика и сонористика).

4-й – тварное нетворящее начало, великий рывок сотворенного человечества вверх, приход Мессии, получение искупления, всё сотворенное соединяется с Единым, оказывается в апофатической ночной божественной бездне, но с сохранением памяти о земной жизни. В «Далеком свете» это самый последний фрагмент область, область истончения и возврата наверх, в абсолютное и единое небытие Бога-Творца.

*Ключевые слова:* Петерис Вакс, Иоганн Скотт Эриугена, новая простота, «Далекий свет»

## **„MUSIC FOR PIANO” BY VICTORIA POLEVA**

### *MUZICĂ PENTRU PIAN DE VICTORIA POLEVA*

**ИРИНА СТАРОДУБ<sup>29</sup>,**

acting associate professor,

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ukraine

Victoria Poleva’s music is the medium through which the important artistic thoughts of the present are relayed. Her music delivers the opportunity for the listener to submerge into the depths of spiritual exploration of people coming from different backgrounds and religious confessions. The music which originated from the ancient times has adopted the modern sound and different ways of expression and yet it still conveys the values common to all humanity. Victoria’s music holds a valuable place in Ukrainian culture. Composer’s work represents an ascending step in the development of the music worldwide. Victoria Poleva’s personality shows the world of talent and intellect, it reaches to the listener through the music. Victoria’s music is compelling not only for the listeners and performers, but it also proved to be the subject for analytical and scientific research.

Victoria Poleva’s music works include symphonic, choir, chamber-instrumental, and piano genres. The early period of Poleva’s work were associated with the aesthetics of the avant-garde and polystylistics (ballet „Gagaku”, „Transform” for symphony orchestra, „Anthem” for chamber orchestra, „Epiphany” for chamber ensemble, cantatas „Horace's ode”, „Gentle

---

<sup>29</sup> E-mail: irastar77@yahoo.com

light”). Since the late 1990s, her music stylistically tends to be identified with „sacred minimalism” (Arvo Pärt, Peteris Vasks, John Tavener, Henryk. Gorecki). A relevant period in Victoria Poleva’s creative work is linked with intensive studies and realization of texts from divine services in the music. Victoria Poleva’s works are regularly performed on the world's most prestigious stages.

The composer describes herself as the „explorer of the world” and emphasizes the complexity of personal self-understanding paraphrasing the above-mentioned description into „the world in exploration of me”. She explains the ease of the creative process as follows: „The music itself creates me. I write unintentionally. I read, I suffer, I love, I write. I am the reflection of music”. Poleva’s music began to form under the influence of L. V. Beethoven, A. Scriabin, and especially R. Schumann, who was the main impetus for Victoria Poleva to begin composing. Focusing on the piano heritage of brilliant composers (namely Beethoven's Adagios, R. Schumann's melodic lyrics, A. Scriabin’s extravaganza and his thirst for exalted culminating points) will bring us closer to understanding Victoria Poleva’s style. Lyrics of W. H. Auden, John Don, and I. Brodsky are composer's literary preferences. Her piano music is inspired by passion for poetry. „Piano is poetry itself”, says V. Poleva.

Poleva’s creative work is a blend and synergy of music, theater, literature, and pantomime. In the contemporary artistic space, the composer is at the forefront of musical performance, where theatrics play an integral part.

„Music for piano” is the author's name of the piano genre which influences her work overall. Some chamber, choir, symphonic works, opera, and ballet („Freefall” ballet premiere is scheduled for May 2021 in the National Philharmonics of Ukraine with the participation of soloist Irina Starodub, piano) originate from piano miniatures. Victoria is a professional pianist and she treats the piano as the principal instrument, and regularly performs the piano part herself (the opera „Boundless Island”).

„Music for piano” is an interesting, relevant, popular and successful piece which adorns a repertoire of any pianist. Performances of V. Poleva author's projects have become significant events worldwide. Cycle for piano „Numbers”, „Serene – sonata”, cycle „Musical moments” consisting of five pieces, „Ischia. The island as a variant of fate”, „Sonata quasi una fantasia”, „Fun mechanics”, cycle for children with lyrics by Nikolay Vorobyev, „Green grass bunnies” for piano and reciting, work named „Vitruvian Man”, „Null”, piece „Eter” („Ether”, completed 26 of July 2020), „Ditty never ends” for 4 hands, „Simurgh” are some piano pieces by Victoria Poleva.

A small number of studies dedicated to piano works by the outstanding Ukrainian composer Victoria Poleva make analyzing her creative works in piano genre quite complicated, but the experience of numerous concert performances, strong affiliation in creative and working field, substantive discussion of the topic „Music for piano” with the author is a main reason for this message.

*Keywords:* V. Poleva, contemporary art, music for piano, interpretation

## **ЕФРОСИНЬЯ (ВАЛЕНТИНА) КУЗА – МОЛДАВСКАЯ «ГРЁЗА» ПЕТЕРБУРГА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**MOLDOVEANCA EFROSINIA (VALENTINA) CUZA – CHIPUL „PRINȚESEI  
VISĂTOARE” A VEACULUI DE ARGINT DIN SANKT-PETERSBURG  
EUFROSINIA (VALENTINA) CUZA – THE MOLDOVAN «LA PRINCESSE  
LOINTAINE» OF ST. PETERSBURG ‘S SILVER AGE**

**ЕЛЕНА КУЗИНА<sup>30</sup>,**

ассистент-стажёр,

Петрозаводская государственная консерватория имени *А.К. Глазунова*,  
Российская Федерация

Эпоха Серебряного века является расцветом русской музыкальной культуры. Этот период в истории Петербурга представляется крупными и маститыми именами композиторов и исполнителей. Музыкальный театр становится точкой притяжения как для публики, жаждущей «свежих» и современных постановок, так и для артистов, которые стремятся попасть в самый именитый театр Российской Империи – Мариинский, чтобы показать свой талант. Как правило, в современном музыковедении редко затрагиваются вопросы об артистах, оставшихся не только в памяти истории, но и на страницах газет, журналов и воспоминаниях современников. Это научное сообщение будет посвящено жизни и творчеству малоизвестной на сегодняшний день певице молдавского происхождения – Ефросинье Ивановне Куза (1865/1868-1910).

---

<sup>30</sup> E-mail: Kuzina.ed@gmail.com

Яркая и востребованная личность артистки внесла огромный вклад в искусство: ею было исполнено многочисленное количество партий сопрано из опер от барокко до начала XX века. Благодаря ей с успехом проходили премьерные постановки опер Н. А. Римского-Корсакова, который ценил и уважал её талант. Воспоминания современников певицы, в частности, её близкого друга Ф. Шаляпина, открывают многие подробности о её личности и темпераментном характере.

Куза, несомненно, была востребованной исполнительницей. Творческое признание молодой певицы началось в Петербурге после её спасения бегством с матерью во время русско-турецкой войны. После дебюта в опере «Гугеноты» Мейербера она стала выступать под именем Валентины в честь главной героини – первой партии, исполненной ею на сцене.

Многие источники расходятся в подробностях биографии Ефросиньи Ивановны: например, о точной дате и месте её рождения, однако о вокальных данных и природной одарённости сходятся в положительных отзывах. Певица не получила документ об образовании, ведь попав в Петербургскую консерваторию в класс С. Габеля, из-за конфликта ей пришлось покинуть вуз. Но она не перестала совершенствоваться в пении и прошла курсы у М. Сасс в Париже, а позже у Н. Ирецкой. Кроме того, многие современники указывают на тот факт, что на развитие таланта певицы повлиял её супруг – Ю. И. Блейхман.

Юлий Иванович Блейхман (1868-1910) является забытым на сегодняшний день петербургским композитором, хотя его перу принадлежат произведения практически во всех существовавших на тот момент жанрах. Теоретическую базу музыкант получил изначально у Н.Ф. Соловьёва, а позже в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и С. Ядассона. После окончания он вернулся в родной Петербург и продолжал занятия у Н.А. Римского-Корсакова. Также он дирижировал общедоступными филармоническими концертами в Петербурге и хорами. Нередко вместе с женой они гастролировали в провинции. Музыкант был особенно популярен в области романса (им написано более 120), многие из которых он посвятил Кузе. Часто певица исполняла их под аккомпанемент супруга.

Одним из ключевых сочинений композитора является опера «Принцесса Грёза» на сюжет Э. Ростана. Главная героиня – Принцесса – стала неким олицетворением образа Ефросиньи Ивановны. Один из последних опусов своих романсов – «Песни любви и



печали» ор.40 – композитор посвятил «Её Величеству Принцессе Грёзе». И стоит предположить, что печаль Блейхмана была вызвана неизлечимой болезнью, которая мешала не только творчеству, но и полноценной жизни с любимой супругой.

Композитор умер 26 декабря 1909 (8 января 1910) года, а через полгода, 15 (28) мая 1910 года, он забрал с собой свою «Грёзу» – Ефросинью Ивановну, которая скончалась не только от последствий перитонита, но и от тяжёлой утраты мужа, как писали современники в её некрологах.

*Ключевые слова:* Ефросинья (Валентина) Куза, Серебряный век, Петербург, Юлий Блейхман, опера «Принцесса Грёза»

## **PSIHOLOGIA CÂNTULUI VOCAL. TREI METODE PENTRU A DEPĂȘI ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ**

### **VOCAL SINGING PSYCHOLOGY THREE METHODS FOR OVERCOMING PERFORMANCE ANXIETY**

**DANIEL ZAH<sup>31</sup>,**

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

Pregătirea minuțioasă a unui artist liric presupune îmbinarea celor trei componente de bază ce țin de vocalitate – tehnică vocală, interpretare, pregătire psihologică.

De cele mai multe ori accentul este pus pe componenta tehnică și pe interpretare, neglijându-se partea psihologică și eludând astfel faptul că obstacolele interioare interferează mult în performanța interpretativă, împiedicându-ne să exprimăm potențialul nostru maxim.

Emoțiile, emotivitatea și tracul sunt aspecte ce influențează pozitiv sau negativ interpretarea muzicală. Apariția lor în actul artistic evidențiază importanța ce trebuie acordată acestei laturi ale vocalității cât și rolul emoțiilor în muzică.

Tracul de scenă, cunoscut în literatura de specialitate și sub denumirea de anxietate de performanță muzicală, este una din emoțiile care, deși primordial de factură pozitivă, ajunge de multe ori să afecteze performanța artistică modificând calitatea acțiunii și poate să ajungă să

---

<sup>31</sup> E-mail: zah\_daniel@yahoo.com

degenereze în factor debilitant atât al psihicului cât implicit și asupra dezvoltării profesionale al cântărețului afectat.

Anxietatea resimțită înaintea, în timpul sau după momentul apariției pe scenă, ce presupune concentrare, atingerea obiectivelor și obținerea (directă sau indirectă) a unei evaluări este un fapt cunoscut și trăit de un număr mare de artiști. Lăsând anxietatea să preia controlul total asupra performanței muzicale, artistul cântăreț va avea reacții precum:

- Auto-distragere a atenției, pierderea concentrării și creșterea tensiunii;
- Ca o reacție de apărare, activarea sistemului nervos vegetativ va genera modificări fiziologice (ex. accelerarea ritmului cardiac, transpirația palmelor, respirație scurtă);
- Manifestarea unor comportamente anxioase;
- Nivelul interpretării muzicale artistice va fi mult sub calitatea normală.

O apariție scenică eficientă, în care nivelul de trac să fie la un nivel acceptabil fără a trece limita patologicului, trebuie, alături de o riguroasă pregătire tehnică, să fie îmbinată și cu o pregătire psihologică prealabilă. În acest sens enumerăm trei factori de contracarare a anxietății de performanță. Aceștia sunt:

- Înlăturarea obstacolelor interioare
- Motivația intrinsecă
- Evaluarea cognițiilor

*Cuvinte-cheie: vocea umană, psihologia cântului, anxietate de performanță*

## **EVOLUȚII ȘI EVALUĂRI ÎN MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XXI**

### **EVOLUTIONS AND EVALUATIONS IN THE ROMANIAN MUSICOLOGY OF THE 21ST CENTURY**

**VERONICA LAURA DEMENESCU<sup>32</sup>,**  
doctor habilitat în muzică, profesor universitar,  
Universitatea *Aurel Vlaicu* din Arad, România

---

<sup>32</sup> E-mail: veronica\_demenescu@yahoo.com

Anul 2020 s-a încheiat cu publicarea rezultatelor evaluărilor publicațiilor științifice și a editurilor din domeniul Științe Umaniste din România și Republica Moldova, demers realizat de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Romania (CNCS) și Biroul de Scientometrie al Unității Executive pentru Finanțarea Învățământului Superior, al Cercetării, Dezvoltării și Inovării (UEFISCDI), instituții aflate în subordinea Ministerului Educației Naționale.

În acest context, competiția a însumat 344 de aplicații dintre care 189 de reviste și 155 de edituri. Domeniul Muzică a fost reprezentat de 8 aplicații pentru reviste (4,24%) și 8 aplicații pentru edituri (5,16%). Toate aplicațiile pentru Domeniul Muzică au fost declarate eligibile, obținând clasificări A, B și C pentru perioada 2020-2024.

Producția editorială românească a anului 2020 în domeniul muzical include un număr important de lucrări ce urmează a fi prezentate în articolul in-extenso.

Au fost premiați de către Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România pentru contribuțiile aferente anului 2020, autorii: Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghică pentru cele două volume intitulate „*Noi istorii ale muzicilor românești*”, Leonard Dumitriu, pentru volumul intitulat „*Libertatea creatoare nestăvilită. Dmitri Șostakovici și opera Lady Macbeth din districtul Mtsensk*”, Costin Popa, pentru „*Întâlnire cu opera. Interviu*”.

Revistele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – editate de UCMR și finanțate cu sprijinul Ministerului Culturii și-au recompensat autorii cu premii de excelență, pentru studiile de muzicologie, articole de cronică de concert și spectacol publicate.

Premiile pentru anul 2020 au fost acordate autorilor: Lena Vieru Conta – pentru studiul *Sintaxe muzicale în „Grădinile” lui Paul Klee*, Diana Rotaru – pentru studiul *Grădina hipnotică: repetiție și transă în creația pentru flaut a lui Salvatore Sciarrino*, publicate în Revista Muzica și Carmen Stoianov – Premiul pentru articole cu caracter analitic, respectiv Răzvan Georgescu – Premiul pentru cronică de spectacol muzical, pentru lucrările publicate în Revista Actualitatea Muzicală.

*Cuvinte-cheie: muzică, muzicologie, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, premii, evaluare, publicații românești*

## **ION VIDU LA 90 DE ANI DE LA TRECEREA LA CELE VEȘNICE: CREAȚIA MUZICALĂ RELIGIOASĂ A COMPOZITORULUI DESTINATĂ CORURILOR DE ȘCOLARI**

## ION VIDU 90 YEARS AFTER HIS TRANSITION TO ETERNITY: THE COMPOSER RELIGIOUS MUSICAL CREATION FOR SCHOOL CHOIRS

**ION-ALEXANDRU ARDEREANU<sup>33</sup>,**  
doctor în muzică, lector universitar,  
Universitatea *Aurel Vlaicu* din Arad, România

În data de 7 februarie 2021 s-au împlinit, din păcate, nemarcați în nici un mod, datorită actualei pandemii cu care se confruntă omenirea, 90 de ani de la trecerea la cele veșnice a unuia dintre cei mai cunoscuți compozitori, profesori, respectiv, culegători de folclor pe care Banatul i-a dăruit culturii române universale: Ion Vidu.

Născut la Mânerău (comuna Bocsig, județul Arad de astăzi) în 17 decembrie 1863, studiind la Arad, iar apoi desfășurându-și activitatea de învățător confesional român pe rând în satele din zonă, la Preparandia din Arad și apoi, până la finalul vieții (7 februarie 1931), la Lugoj, orașul de care este legat compozitorul în mentalul colectiv până în ziua de astăzi, Ion Vidu rămâne o personalitate relevantă și pentru istoria învățământului românesc, în special, cel muzical.

Personalitatea muzicală a compozitorului Ion Vidu se manifestă cu precădere în muzica corală românească (deopotrivă laică și religioasă). Aceasta este prelucrată de Vidu – prin excelență – sub auspiciile respectului față de valorile tradiționale ale poporului român, valori ce se manifestă până în contemporaneitate sub forma folclorului său dar, mai mult decât atât, reprezintă arhetipul întregii culturi pur românești (adică acel palier al culturii românești ce nu a interferat cu culturile altor popoare).

La acest moment comemorativ, prezenta comunicare își propune să aducă în atenție un crâmpei de istorie a învățământului artistic românesc de la începutul secolului XX, respectiv, a dimensiunii culturale a acestuia: compozițiile pentru coruri de școlari ale profesorului Ion Vidu; importanța acestor compoziții este deosebită întrucât ele nu au fost rodul unui simplu compozitor ce s-a aplecat asupra acestui palier compozițional ci au rezultat în urma eforturilor pedagogice ale lui Vidu de a compune, pe baza necesităților concluzionate în activitatea sa didactică, un corpus de lucrări care să răspundă nevoilor elevilor români din acele timpuri.

---

<sup>33</sup> E-mail: i.ardereanu@uav.ro

În cazul creației corale religioase a compozitorului (ca unică formă de manifestare a sacrului în totalitatea creației sale), prototipul (sacrul) se manifestă ca apartenență arhetipală la folclorul românesc prin utilizarea muzicii ortodoxe de tradiție bizantină din Banat ca material principal de inspirație. Considerăm că această variantă de muzică bisericească este rezultatul unei impropieri spirituale (realizate prin dimensiunea muzicală a folclorului) a materialului muzical original bizantin și nicidecum o formă originală, ruptă de tradiția spirituală ortodoxă ci mai degrabă o aglutinare a sa cu forma arhetipală cea mai apropiată de sufletul românesc: folclorul său. Dimensiunea acestui palier muzical, fundamental din punct de vedere inspirațional pentru creația religioasă a compozitorului, nu trebuie – datorită prezenței elementului folcloric – să fie pusă la îndoială din perspectiva ortodoxiei spiritualității sale.

*Liturgia Sfântului Ioan Chrisostom. Terțet pentru școlari și Albumul Cântece și coruri școlare* cu privesnele, colindele sau cântecele religioase pentru copii ale acestuia ne rămân mărturie a preocupărilor didactice ale compozitorului Ion Vidu, precum și a modalităților prin care acesta a considerat de cuviință să răspundă provocărilor didactice ale vremii sale.

**Cuvinte-cheie:** *Ion Vidu, muzică corală, istoria muzicii românești, muzică corală românească, învățământ muzical românesc*

## **ЖАНР ПОСЛАНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.**

### **GENUL DE MESAJ ÎN MUZICA RUSĂ DE LA SFÂRȘITUL SEC. XIX – ÎNCEPUTUL SEC. XX**

#### **THE GENRE OF THE MESSAGE IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE LATE 19TH - EARLY 20TH CENTURIES**

**ВЕРА ЮДИНА<sup>34</sup>,**

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,  
Орловский государственный институт культуры, Российская Федерация

В русской музыкальной культуре конца XIX – начала XX вв. обнаруживается группа сочинений, которые по своим жанровым признакам могут быть отнесены в категории музыкальных эпистол – именных посланий. Эта форма музыкального

---

<sup>34</sup> E-mail: udina@orel.ru

высказывания встречается в творческом наследии К.К. Альбрехта, В.С. Калинникова, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, С.И. Танеева, П.И. Чайковского. Вместе с тем, данная группа сочинений не подвергалась специальному научному анализу, и, прежде всего, с точки зрения жанровой дефиниции.

С одной стороны, музыкальное послание может быть рассмотрено как разновидность вокальной лирики: наличие сольной вокальной партии и фортепианного аккомпанемента дает тому веские основания. Однако в попытках детального анализа музыкального эпистолярия как культурно-исторического феномена возникает необходимость использовать наработки современной текстологии, рассматривающей эпистолярный текст как важный компонент коммуникативного акта. В частности, такая методология позволяет выделить и проанализировать такие параметры эпистолярной коммуникации, как вид отправителя (адресант), вид получателя (адресат), тип контакта, тема текста, отношение к контексту, функции, а затем транслировать их в сферу музыковедческого анализа.

В целом, особенности письма, как и любого другого жанра, выявляются на основе выделения содержательных и формальных компонентов. Формальные признаки письма носят стереотипизированный характер, сказывающийся в трехчастной композиции (зачин – обращение и/или приветствие, информационная часть и концовка), наборе этикетных выражений и словесных конструкций (обращение адресанта к адресату в начале и конце письма, указание даты и т.д.). Содержательные атрибуты всегда индивидуальны, обусловлены функцией письма (информативной и коммуникативной) и личностно-ситуативными факторами.

Особенности музыкального письма как художественного жанра определяются синтезом текстологических атрибутов эпистолярия и общими закономерностями камерного вокального творчества со свойственными ему принципами взаимодействия музыки и слова, композиционно-структурного развития. Прозаический текст составляет словесную основу музыкальных писем, что сказывается в характере взаимосвязи мелодии и аккомпанемента. Музыкально-стилистический анализ демонстрирует преобладание в вокальной партии речевой интонационности, ее свободное «перетекание» в более напевные фрагменты, «структурированные» фразами прозаического текста. Показательно также «вокальное оформление» таких элементов этикета письма, как обращение к адресату и личная подпись автора.

Активизация эпистолярная – характерная черта русской художественной культуры конца XIX – начала XX в. В частности, в русской литературе вслед за появившимся в середине XIX в. эпистолярным романом (Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев) влияние жанра письма широко распространяется и на малые литературные формы, аналогичные музыкальным письмам: эпистолярную новеллу (А.И. Куприн), рассказ в форме письма (А.П. Чехов, З.Н. Гиппиус, Л.Н. Андреев, М. Кузмин). Эпистолярная форма входит во внутреннюю структуру повести и романа (А.И. Куприн, А. Амфитеатров).

*Ключевые слова:* музыкальное послание, жанр, эпистолярный, малая форма, вокальное творчество, текстология, русская художественная культура конца XIX – начала XX вв.

## **EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA ACORDEON ÎN CONTEXTEL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC AUTOHTON**

### **THE EVOLUTION OF THE ART OF PLAYING THE ACCORDEON IN THE CONTEXT OF THE NATIVE ARTISTIC EDUCATION**

**SERGIU MÎRZAC<sup>35</sup>,**

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

Acordeonul a pătruns în cultura muzicală autohtonă la începutul secolului XX. Capacitățile sale tehnice și timbrale destul de vaste i-au oferit posibilitatea de a fi folosit nu doar ca instrument solistic, dar și ca instrument destinat acompaniamentului. Și-a căpătat rapid popularitatea și s-a regăsit foarte ușor în componentele ansamblurilor instrumentale și vocal-instrumentale din acele timpuri ce interpretau muzică folclorică, cafe-concert, chanson, jazz ș.a.

În perioada postbelică, odată cu reluarea activității învățământului artistic autohton, la Chișinău, Bălți, Tiraspol, acordeonul a fost inclus în grila de instruire, chiar începând cu anii 1940. Începuturile școlii academice de acordeon au fost marcate de un șir de dificultăți, printre care lipsa unei baze metodologice și a unui repertoriu specific acestui instrument. Astfel, situația a fost remediată prin invitarea unor renumiți profesori din spațiul sovietic, printre care se remarcă personalitatea lui Izeaslav Birbraier care, fiind venit din Odesa, a pus bazele studiului academic

---

<sup>35</sup> E-mail: serlem@mail.ru

al acestui instrument la noi în republică, prin completarea literaturii de acordeon cu transcripții și adaptări (în special, din repertoriul pianistic – fiind un foarte bun pianist și acordeonist, I. Birbraier cunoștea posibilitățile tehnice și timbrale ale ambelor instrumente). Astfel, dacă în anii 1940 repertoriul specific cuprindea doar creații și prelucrări de muzică folclorică, spre sfârșitul anilor 1950 un loc deosebit în repertoriul pentru acordeon îl ocupau creațiile pentru orgă și clavier de J.S. Bach și un număr mare de transcripții și adaptări a creațiilor compozitorilor clasici, romantici, contemporani și sovietici.

În perioada sovietică interesul față de acordeon a crescut considerabil. Au fost deschise clase de acordeon în toate nivelele de învățământ (școli de muzică, colegii și licee de muzică, conservator), au fost organizate un șir întreg de colective, ansambluri și orchestre profesionale, dar și de amatori, fapt ce a accentuat necesitatea de muzicieni profesioniști și profesori în domeniu. Toate acestea au contribuit la creșterea semnificativă a nivelului artistic al artei de interpretare la acordeon și la formarea unei proprii școli de interpretare academică.

Articolul dezvăluie rolul școlii academice sovietice în formarea școlii naționale de acordeon, care astăzi marchează rezultate remarcabile la nivel național și internațional, cât și rolul unor pedagogi, personalități remarcabile – V. Zagumionov (Conservatorul din Chișinău), V. Sosnovski, B. Dolinski, (Colegiul „Ștefan Neaga”), T. Jecov (Colegiul muzical pedagogic din Bălți), V. Gordzei (Colegiul din Tiraspol) – care au contribuit la stabilirea principiilor metodologice ale predării instrumentului, la formarea unui repertoriu specific acordeonului etc., educând generații de interpreți de înaltă virtuozitate, care astăzi duc faima artei naționale pe întreg mapamondul.

*Cuvinte-cheie:* acordeon, învățământ muzical, artă de interpretare, școală națională de acordeon, I. Birbraier, V. Zagumionov, V. Sosnovski, B. Dolinski, T. Jecov, V. Gordzei

## **F. SCHUBERT, IMPROMPTU NR. 3 OP. 90: PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS**

### **F. SCHUBERT, IMPROMPTUM NR. 3 OP. 90: ANALIZA FENOMENOLOGICĂ**

**MIRA ZANTOUT<sup>36</sup>,**  
doctorandă,

---

<sup>36</sup> E-mail: miraznt@yahoo.com



Inventor of legendary tunes, Franz Schubert (31 January 1797 – 19 November 1828), Austrian composer of intimate charming melody that speaks of his life in (his beloved) Vienna (he wrote to his brother Ferdinand from Zseliz on August 24th 1818: „*I look forward with immense pleasure to the moment at which the word will be 'To Vienna, to Vienna!'*”) (1, p. 370), of his beautiful and turbulent times, his artworks with friends, and his heartbreak, chains of private emotions and political one, as was the period of war and revolution.

No doubt, for him, the piano was a very personal instrument to express his inner feelings, which explains the large amount of his works that was devoted for piano instrument.

Schubert's piano solo works numbered 610 (some pieces are lost, and some sonatas unfinished). His piano pieces, gathers the classical sonata form with a developed subjective melody. Schubert's piano compositions are rich in character, in details like sudden enigmatic shifts that creates dramatic music and sometimes requires difficult technical level. His piano works may holds features of unexpected chromatic passage that causes unsuitable fingerings, and his piano pieces are wealthy in expansiveness using harmony, they are pieces which requires an imaginative performance.

Between Schubert piano pieces, are the two sets of *Impromptus opus.90, and opus 142*, composed in 1827 the very productive year of Schubert's creation despite he was in very poor health, and written months before his death.

Historically the term *Impromptu* was a manner of performance, rather than a piano music genre. The origine of the word *Impromptu* as the Online Etymology Dictionary shows that *Impromptu* is a French word (1660s) where it meant 'extemporaneously', and French speakers picked it up from latin phrase (1650s) *In promptu* meaning 'in readiness' - without preparation. In the late of eighteenth and early nineteenth century, social gatherings started organizing artistic musical theatrical evenings, words and music were the initial part of *improvisor* to compose and sing, improvisation by the spirit of the moment; therefore appears the name *Impromptu*, but was never used as a title term of musical piece work until the early of nineteenth century.

Schubert is profoundly alone, we were convinced about this, after we had played his third *Impromptu nr. 3 opus 90*, this profound feeling render the lyrical theme somehow imbued with the loneliness that suffuse his music *Impromptu*. We do see like if Schubert with this specific music free, was drawing his personal memories life, a kind of systematic nostalgia toward a past

gone and will never comeback. For what is no more longer, is the most forcing in the romanticism worldview; from this point of view we do believe that Schubert's *Impromptu* became the model of Romantic music.

In our actual examination, we are looking for specific points of performing the Schubert's *Impromptu op. 90 nr. 3*, in comparison between the choosen Master pianists in this article: Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Dinu Lipatti, Maria Joao Pires, David Fray, Khatia Buniatishvili. These points are: Tempo, Color of „toucher”, Additional individual arpeggios, Texture sound of triolet middle voice, The change of the original nuances in the score. We examines recorders, CD, videos and videos recital.

*Keywords: Schubert, piano solo works, Impromptu, performance*

## **ASPECTE STILISTICE ÎN LUCRAREA LA SAT PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE VASILE IJAC**

### **STYLISTIC ASPECTS IN THE WORK LA SAT FOR CLARINET AND PIANO BY VASILE IJAC**

**IULIA ROMAN<sup>37</sup>,**

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

**CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN<sup>38</sup>,**

asistent universitar,  
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

*La sat* pentru clarinet și pian este o lucrare de maturitate a compozitorului Vasile Ijac și datează din anul 1950. Partitura, existentă doar în manuscris în arhiva Muzeului Banatului din Timișoara, are însemnarea compozitorului cu aprobarea lucrării de către Comisia Uniunii Compozitorilor Filiala Timișoara, în data de 22.VI.1950, de către conf. M. Mihăescu. Prima audiție a avut loc în anul 2004 în sala *Orpheum* a Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara.

*La sat* pentru clarinet și pian este inspirată din folclorul muzical bănățean. Aluzia sugestivă este redată atât prin titlul lucrării cât și prin diagramele structurilor arhitectonice ale

---

<sup>37</sup> E-mail: iuliaroman13@gmail.com

<sup>38</sup> E-mail: cipriancatalinroman@gmail.com

acestora, care se încadrează în suitele instrumentale cu formă liberă specifice zonei Banatului, caracterizate prin alternarea părților lente cu cele rapide.

Lucrarea *La sat* este o prelucrare a partiturii cu același nume, dedicată în exclusivitate pianului, făcând parte din ciclul *Trei piese pentru pian* op. 5, alături de *Elegie* și *Vals*, scrise în anul 1928.

În varianta dedicată clarinetului și pianului, compozitorul Vasile Ijac experimentează conceptul tonalității lărgite, specific perioadei în care se încadrează lucrarea în contextul creației europene. Partitura se caracterizează prin utilizarea unui limbaj polimodal identificat din analiza structurilor care se manifestă în plan orizontal, armonia de tip modal care reiese din verticalizarea orizontalului, dând naștere unor structuri și intonații specifice.

*La sat* pentru clarinet și pian dovedește preocuparea compozitorului de a lărgi spectrul timbral al acesteia. Dedicată în primă fază pianului solo, varianta pentru clarinet și pian reprezintă un exercițiu de virtuozitate pentru ambele instrumente.

*Cuvinte-cheie:* Vasile Ijac, muzică de cameră, clarinet, pian, manuscris

## **LABORATORUL DE FOLCLOR AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICO-DIDACTICE**

THE FOLKLORE LABORATORY OF THE ACADEMY OF MUSIC,  
THEATER AND FINE ARTS: ACHIEVEMENTS AND SCIENTIFIC-  
DIDACTIC PERSPECTIVES

**NICOLAE SLABARI<sup>39</sup>,**

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

Pe parcursul ultimului deceniu, în laboratorul (cabinetul) de folclor al AMTAP, au fost întreprinse mai multe măsuri de remaniere a acestuia la programul de activitate. Pe plan extern, au fost întreprinse mai multe acțiuni de implicare a acestuia în activități naționale și internaționale, prin aplicarea la mai multe proiecte în cadrul concursurilor organizate de: Ambasada SUA în Republica Moldova, AȘM, UNESCO, dar și în cadrul Ministerului Educației,

---

<sup>39</sup> E-mail: nicolaeslabari@gmail.com

Culturii și Cercetării al Republicii Moldova. Ca rezultat al eforturilor depuse, laboratorul de folclor și membrii acestuia au fost implicați direct sau indirect/parțial în activități precum: **Proiectul științific:** Conferința internațională *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* AMTAP (2014-2015); **Proiectul științific:** *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare* 15.817.06.08A, AMTAP & AȘM (2015-2019), în cadrul căreia a fost organizată și Conferința științifică: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate*, (2015-2019) AMTAP; **Proiectul științific:** Conferința internațională *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*, organizată în cadrul manifestărilor de aniversare a 75 de ani de învățământ artistic superior în Republica Moldova, AMTAP, (2015) etc.

Pe plan intern, în laboratorul de folclor sunt gestionate materiale și informații care servesc drept suport cadrelor didactice în procesul educațional al AMTAP, dar și studenților, la discipline precum: *Folclor muzical, Practica de descifrări folclorice, Istoria artei interpretative, Practica auditivă, Ritualuri populare*. Un aspect separat îl constituie lucrul cu materialele audio ale arhivei de folclor, de care dispune laboratorul, care oferă un teren imens pentru studii și cercetări. Urmare celor prenotate supra, menționăm printre cele mai importante realizări: *Registrul digital al Arhivei de folclor* (5 volume), monografiile, teze de doctorat, masterat, licență, de curs, de asemenea, numeroase articole editate în culegeri de articole științifice și științifico-didactice, naționale și internaționale organizate în Republica Moldova și peste hotarele acesteia etc.

*Cuvinte-cheie:* AMTAP, folclor muzical, laborator de folclor, teze, proiecte, articole

## **GENUL DE CONCERT ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA ÎN VIZIUNEA CERCETĂTORILOR**

### **THE CONCERTO GENRE IN THE CREATION OF THE COMPOSER OLEG NEGRUȚĂ IN THE RESEARCHERS' VISION**

**TATIANA COȘCIUG<sup>40</sup>,**  
doctorandă, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

---

<sup>40</sup> E-mail: tatiana.costiuc@mail.com

Evaluând contribuția compozitorilor Republicii Moldova la dezvoltarea genului de concert, putem spune că acesta ocupă unul dintre locurile de frunte în muzica profesionistă.

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.

Deși O. Negruța este cel mai prolific autor de concerte din țara noastră, până în prezent doar unele dintre ele s-au bucurat de atenția cercetătorilor și au fost reflectate în literatura de specialitate. Printre acestea un loc aparte îl ocupă concertele pentru diferite instrumente de suflat. Concertul pentru fagot și orchestră și două concerte pentru clarinet și orchestră (nr. 1 și nr. 2) ale lui O. Negruța au fost analizate de muzicologul Elena Sambriș. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră, toate compuse din dorința compozitorului de a susține cariera solistică a fiului său – clarinetistul Alexandru Negruța, căruia și i-au fost dedicate, au constituit subiectul studiului realizat de tânăra cercetătoare N. Chiciuc și clarinetistul S. Mușat

Concertele pentru corn și orchestră au fost examinate de către Dorina Munteanu.

Nu au rămas fără atenția cercetătorilor nici concertele pentru instrumentele solistice mai tradiționale – pianul și vioara. Particularitățile structural-compoziționale și unele aspecte ale interpretării ale Concertului nr. 1 pentru vioară și pian au fost examinate de Natalia Negruța, iar Elena Gupalova analizează trăsăturile stilistice și sarcinile interpretative ale Concertului pentru pian și orchestră.

O viziune de sinteză asupra evoluției genului concertant în creația compozitorilor din Republica Moldova propune Elena Mironenco. Evident, Oleg Negruța, autorul care a semnat un număr atât de mare de lucrări în acest gen, compunând concerte practic pentru toate instrumentele, ocupă un loc important în acest studiu

Potrivit N. Chiciuc, concertele lui Oleg Negruța nu pretind la descoperirea unor noi orizonturi – în ele, de regulă, predomină trăsăturile tradiționale ale genului de concert – totuși, sinteza cu elemente de estradă și jazz, tematismul atractiv și sincer și o permanentă energie emoțională juvenilă și firească contribuie la succesul lor pe scenă. Și, deși din postura de ascultător orice concert al compozitorului Oleg Negruța este ușor perceptibil, în cea de interpret în fiecare dintre ele se întâlnesc destul de multe dificultăți.

*Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, genul de concert, concert instrumental, concert pentru voce și orchestră*

## **НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ВЕРЫ ЛЕОНИДОВНЫ АСТАФЬЕВОЙ (ПО АРХИВНЫМ ДОКУМЕНТАМ)**

PAGINI NECUNOSCUTE DIN BIOGRAFIA DE CREAȚIE A VEREI LEONIDOVNA ASTAFIEVA (CONFORM DOCUMENTELOR DE ARHIVĂ)

UNKNOWN PAGES OF THE CREATIVE BIOGRAPHY OF VERA LEONIDOVNA ASTAFYEVA (ACCORDING TO ARCHIVAL DOCUMENTS)

**МАРИНА РОССИХИНА<sup>41</sup>,**

аспирантка,

Институт искусств, Киевского университета имени *Бориса Гринченко*, Украина

На сегодняшний день история формирования и становления оперного искусства Украины остается малоизученной. Она создавалась в тесной связи с культурами европейских стран, в частности Италии. Для понимания и определения происхождения и закономерностей развития украинской оперной школы пения важно найти и изучить творческие биографии знаковых фигур украинского оперного искусства конца XVIII – начала XX веков.

Целью публикации является изучение биографии и вокально-сценической деятельности В.Л. Астафьевой как представительницы украинского оперного искусства на рубеже XIX-XX веков.

Научной информации о фигуре В.Л.Астафьевой очень мало. Существуют сжатые творческие биографии певицы в «Словаре певцов Украины» И.М. Лысенка и словаре «Отечественные певцы. 1750-1917» А.М. Пружанского.

Основой написания статьи послужили материалы и документы Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины, где размещён Личный фонд певицы.

---

<sup>41</sup> E-mail: m.rossikhina.asp@kubg.edu.ua

В.Л. Астафьева относится к ряду певцов, которые связывают украинскую оперную школу с итальянским *bel canto*. На это указывает несколько факторов:

- 1) стажировка в Миланской консерватории;
- 2) совместные выступления с итальянскими артистами в оперных труппах, частных антрепризах, гастрольных сезонах, концертах как за рубежом, так и в Украине;
- 3) выступления на благотворительных вечерах за рубежом.

Голос певицы оценивали очень высоко, ссылаясь на ее итальянскую манеру пения. Доказательством этого являются сохранившиеся рецензии критиков в итальянских и российских газетах.

Обширный репертуар составляет более 60 ведущих партий большой сложности был исполнен по всему миру и указывает на разноплановость и выносливость таланта В.Л. Астафьевой, что не может существовать отдельно от, опять же, правильной постановки голоса.

Увлечение творчеством певицы подкрепляется письмами поклонников, благодарностями отечественных и иностранных комитетов, которые приглашали артистку выступить на музыкальных вечерах и собраниях.

Весомую часть исследования составляют газетные вырезки с рецензиями на выступления: газеты Санкт-Петербурга за 1899-1902 годы («Петербургский листок», «Свет» и др.) И итальянская пресса (*Corriere ticinese*, *Corriere di Palermo* и др.), которые дают возможность понять уровень пения, уважения к артистке, установить связи певицы с другими музыкантами и проследить путь обретения мирового оперного признания.

Вышеуказанные сведения дают основание утверждать, что В.Л. Астафьева является выдающейся фигурой в мировой вокальной культуре, которая сделала весомый вклад в становление и развитие оперного искусства Украины. Ее тесная связь с итальянской школой пения сыграла роль в приобретении украинской вокальной школой законов техники *bel canto*.

**Ключевые слова:** украинское оперное искусство, биография В.Л. Астафьевой, творческий путь В.Л. Астафьевой, архивные материалы, украинская оперная школа XIX века

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ФАКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

# COMPETENȚA ESTETICĂ A VIITORULUI PROFESOR DE MUZICĂ CA FACTOR AL MODERNIZĂRII EDUCAȚIEI ARTISTICE

## A FUTURE MUSIC TEACHER'S AESTHETIC COMPETENCES AS A MODERNIZATION FACTOR FOR ARTISTIC EDUCATION

**МАРИНА ВИШНЕВЕЦКАЯ<sup>42</sup>,**

аспирантка,

Институт искусств, Киевского университета имени *Бориса Гринченко*, Украина

Многоаспектность искусства проявляется в его разновидностях и включает в себя необъятный поток информации, а произведения искусства являются носителем этой информации и представляют собой сложное структурное образование, которое преимущественно носит эстетический характер. Эстетическая составляющая содержится во всем, что окружает личность, включая саму же личность и проявления ее жизнедеятельности и творчества. Поэтому одной из составляющих модернизации художественного образования является формирование эстетической компетентности.

В научной литературе (согласно Л. Кондратовой) ключевой и одновременно приоритетной для образовательной отрасли является общекультурная компетентность – способность применять знания культурного пространства, опыт и способы художественно-творческой деятельности, уровень обученности, воспитанности и развития в любой деятельности человека; межпредметная эстетическая компетентность – способность проявлять эстетическое отношение к миру в различных сферах деятельности человека, эстетически оценивать предметы и явления, формирующаяся во время освоения различных видов искусства и их взаимодействия.

Исследуя понятие эстетической компетентности, ученые определяют ее как неотъемлемую часть духовной и материальной культуры личности через овладение средствами искусства и получение накопленного опыта, что способствует формированию эстетических знаний, ценностей и готовности к эстетической деятельности.

Эстетические межпредметные компетентности – это сложные личностные образования междисциплинарного характера, формирующиеся при овладении

---

<sup>42</sup> E-mail:mvvyshnevetska@gmail.com



различными видами искусства, а также предусматривающие способность личности ориентироваться в эстетических параметрах других сфер жизнедеятельности вне художественного круга согласно сложившимся эстетическим идеалам и ценностям, системе интегрированных художественно-эстетических знаний и опыта.

По нашему мнению, *эстетическая компетентность* – это личностное качество, направленное на восприятие искусства как средства самореализации личности, включает в себя понимание прекрасного и безобразного в искусстве и окружающем мире, развитие эстетических чувств и переживаний, формирование эстетических умений и стремление создавать прекрасное, развитие художественных способностей, дарований в области искусства, включение в творческую деятельность.

Под *эстетической компетентностью будущего учителя музыкального искусства* понимаем способность личности к эстетическому восприятию и пониманию красоты, что предполагает владение знаниями по эстетике, сформированность эстетических суждений, чувств, ценностей, идеалов, поведения в сфере музыкального искусства, к духовной деятельности, которая стимулирует успешную самореализацию человека как личности в целом и обеспечивается воспитанием общего мировосприятия и отношения, определяется образно-эмоциональным и интеллектуальным присвоением различной информации, что обеспечивает ее позитивное восприятие и интерес к ее уникальности и ценностной равнозначимости.

Таким образом, формирование эстетической компетентности является сложным и многогранным процессом, который зависит от общей образовательной деятельности личности, что стимулирует успешность самореализации человека как личности в целом и способность к постоянному росту и самосовершенствованию, умение гармонично строить самого себя.

*Ключевые слова:* эстетическая компетентность, эстетическая культура, будущий учитель музыки

## **ASOCIAȚII CORALE ROMÂNEȘTI ȘI SÂRBEȘTI DIN BANATUL ISTORIC**

## **ROMANIAN AND SERBIAN CHORAL ASSOCIATIONS FROM HISTORIC BANAT**

**ADRIAN CĂLIN BOBA<sup>43</sup>,**  
doctor în muzică, lector universitar,  
Universitatea *Aurel Vlaicu* din Arad, România

### **Activitatea corală a românilor din Banatul istoric**

În Banat primul cor a fost alcătuit de învățătorul Ghina în 1840 la Lugoj. Acest cor care la început a preluat un repertoriu coral rus apoi unul german, a fost prezent pentru prima dată la un serviciu religios în anul 1841, la sărbătorile Paștelui. Deși desființat în anul 1846, în urma nenumăratelor piedici ale autorităților vremii, corul își reîncepe activitatea la anul 1860, sub denumirea de Reuniunea de cântări. Acest lucru s-a întâmplat datorită entuziasmului colectiv, pornit din adâncul sufletului, din bucuria pentru cântare a acelor coriști.

Activitatea corală bănățeană reprezintă un fenomen bine cunoscut. Prezența unui mare număr de formații corale a dus nu numai la stimularea activității muzicale în localitățile bănățene, ci a contribuit și la dezvoltarea creației componistice atât laice cât și religioase. Formațiile vocale bănățene au reprezentat în ambele sfere muzicale modalități de exprimare ale trăirilor sufletești.

Banatul își poate asuma, pe bună dreptate, prioritatea în mișcarea muzicală și, mai mult, organizarea sistematică și trainică a atâtor reuniuni de muzică vocală și instrumentală care dăinuiesc și astăzi. În nici o parte a întregului pământ românesc nu s-au înfăptuit, așa de timpuriu, cercuri muzicale ca în Banat.

Între mișcările culturale ale Banatului de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, s-a constatat renașterea și organizarea vieții muzicale bisericești, Banatul istoric beneficiind de o puternică tradiție spirituală întreținută de cele 18 reuniuni de lectură, 17 de cântări și 60 de coruri țărănești ce activau în acea perioadă în regiunile localităților Bocșa, Caransebeș, Lugoj și Oravița, în comitatul Caraș-Severin, Timișoara, Vârșeț, Lipova, Buziaș, Ciacova și Biserica-Albă, în comitatul Timiș și Panciova, Sânnicolau Mare și Tormac (Becicherecul Mic), în comitatul Torontal.

### **Activitatea corală a sârbilor din Banatul istoric**

Începuturile activității corale ale sârbilor din Banatul românesc se regăsesc în deceniul patru al secolului XIX, mai întâi la Timișoara (1836), prin înființarea Corului Catedralei

---

<sup>43</sup> E-mail: diac\_adrianboba@yahoo.com

Ortodoxe Sârbe și a Societății Sârbe de Cântări, apoi în 1876 (după unii autori în 1896) a Societății Sârbe de Cântări din Arad.

Urmând avântul acestei perioade, al sfârșitului de secol XIX și început de secol XX, în această perioadă se înființează Asociații Corale ale Plugarilor atât în localități românești din Banat, amintite în prima parte a studiului nostru, cât și în localități cu populație sârbă, după cum urmează: Ciacova (1880), Socol (1895), Sânnicolau (1896), Denta (1898), Gelu și Parța (1923), Ivanda – corul Kosova (1924), Moldova Nouă și Pojejena (1926), precum și în localitățile Sânmartin, Gaj și Radimna (1930).

Activitatea corală a sârbilor din Banatul istoric este de asemenea strâns legată de tradiția Asociațiilor corale de secol XIX, dar și de cele înființate spre sfârșitul secolului XX.

Societatea Sârbă de Cântare Bisericească din Panciova este cel mai vechi cor mixt de pe teritoriul Serbiei: a fost înființată în anul 1838 în cadrul Bisericii Ortodoxe Sârbe din localitate.

Corul mixt de tineret „Gusle” din Kikinda, a fost înființat în anul 1876, în prezent având 22 de membri, și activează în cadrul bisericii Sfântul Nicolae din Kikinda, avându-l ca dirijor pe Zagorka Zaga. În repertoriul corului se află în primul rând piese corale bisericești și laice, ruse și sârbe.

Corul de muzică bisericească „Iskon” din Kovin, a fost înființat în anul 1999 de către Nenad Petković, care este și dirijorul corului. Corul mixt are în prezent 35 de membri. Corul slujește cu tot efectivul în Biserica Sfinților Arhangheli Mihail și Gabriel. Repertoriul include piese corale bisericești și laice ale unor compozitori sârbi sau de alte naționalități

*Cuvinte-cheie: Banat, activitate corală, formații corale, creație componistică, societate de cântări*

## **SINTEZA DE GENURI ÎN ARTA MUZICALĂ – UN IMPERATIV AL COMONISTICII CONTEMPORANE**

### **THE SYNTHESIS OF GENRES IN THE ART OF MUSIC – AN IMPERATIV OF CONTEMPORARY COMPOSITION**

**LIDIA CIUBUC<sup>44</sup>,**  
doctorandă,

---

<sup>44</sup> E-mail: lidia\_ciubuc@yahoo.com

Dacă despre secolul XX se spune că a debutat cu o criză generală a valorilor, moștenită din secolul al XIX-lea, apoi despre secolul XXI, putem sigur spune că e o continuare a manifestării crizei axiologice din secolul XX. Exteriorizările elocvente ale unei ere tensionate și instabile se răsfrâng eminent asupra culturii, generând și promovând frecvent valori contestabile. Aderarea omului de creație la o realitate în permanentă schimbare și prefirată cu dificultăți, inevitabil, se proiectează atât asupra cercetării culturale și artistice, cât și asupra procesului creativ, procese aflate într-o permanentă cursă de reînnoire, inovație și chiar o elansare spre reinventare.

Aceste tendințe firești de mișcare perpetuă în universul sonor, au generat în secolul XX noi domenii de muzică: muzică ușoară, pop, rock, muzică de film, jazz ș.a. Chiar dacă muzica academică persistă ca subasment sigur pentru ceea ce înseamnă cultură muzicală în general, totuși, și acest domeniu se confruntă cu așa-zisele „manifestări ale crizei modelului academic” prin depășirea limitelor acestuia, ieșirea „dincolo” și ștergerea hotarelor dintre diferite muzici. Acest fenomen este interpretat diferit în lumea sonoră: unii chiar consideră că poate fi apreciat ca o oportunitate în traseul spre „nou”, alții – ca o goană deșartă spre inovarea cu orice preț. Unii compozitori inserează în genurile muzicale clasice, cum ar fi opera sau concertul, unele instrumente tradiționale sau din contra exotice, încercând să justifice prezența materialelor eterogene. În acest sens, putem vorbi despre încercarea de a adapta amprenta populară la ansamblurile instrumentale și la metodele clasice de execuție (de exemplu Igor Stravinski și Zoltán Kodály au folosit în muzica cultă instrumentul folcloric țambalul, fără nici o intenție de rigoare etnologică).

O altă modalitate de hibridizare și teme pentru realizarea unei comparații genuistice este și rațiunea de a adopta unele noi sisteme de scriere mai complexe, supuse mai pronunțat limbajelor academice dezvoltate în occident – limbaje considerate mai adecvate semiografiei și concepțiilor contemporane. Caracterul acestor experiențe, atât în creația universală, cât și în cea națională, are o conotație specifică, inconfundabilă, unică pentru fiecare creație, relevând faptul că fiecare operă corespunde unei estetici distincte. Totuși, aici intervine o condiționalitate importantă: cercetările individuale să spargă frontierele stilului.

Încă o problemă ce se relevă în acest context este raportul și ponderea aplicării propriuzise a unui gen distinct în noua lucrare. Valoarea unor astfel de creații-sinteză depinde de capacitatea compozitorului de a valorifica potențialul fiecărui gen, nu dintr-o ambiție de ieftină compilare, ci clar orientată în vederea elucidării unor subiecte de esență imperativă!

Lucrări de referință în demararea sintezei de genuri la începutul secolului XX sunt *Simfonia-Concert* pentru violoncel și orchestră, op. 125 de Serghei Prokofiev, lucrarea *Le Roi David* – o combinație de oratoriu și operă de Arthur Honegger, urmate și de alte încercări originale. Aceste inovații, fie realizate în Simfonia a III-a pentru soprană și orchestră de Henryk Gorecki, fie în Simfonia a III-a concertantă *Cantos* pentru saxofon și orchestră de Ștefan Niculescu, în *Rapsodia-concert* pentru pian și orchestră de Ghenadie Ciobanu sau în *Cantata-concert* pentru cor mixt și grup de cordofone de Tudor Chiriac ș.a. – toate se afirmă ca fuziuni de genuri abordate în arta componistică actuală care contribuie la diversificarea paletei de genuri demonstrând tendința de individualizare a proiectelor artistice, tendință definitorie a artei muzicale contemporane. Această efervescentă a creației muzicale, realizată și prin tatonarea permanentă a unui vast teren de cercetare muzicologică, determină și diferite moduri de compoziție și percepere a muzicii.

**Cuvinte-cheie:** *genuri muzicale, hibridizare, comparații genuistice, fuziune de genuri, creații-sinteză*