

Ministerul Culturii și Turismului al Republicii Moldova
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**ANUAR ȘTIINȚIFIC:
MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE**

Chișinău — 2006

CZU [78+792+73]:378(082)=135.1=161.1

A64

*Anuarul a fost recomandat pentru publicare de Consiliul științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.
Articolele sunt recenzate.*

COLEGIUL DE REDACȚIE:

| | |
|-----------------------|--|
| Redactor șef: | dr., conf. univ. Victoria Melnic |
| Redactor responsabil: | dr. habilitat, prof. univ. Vladimir Axionov |
| Redactor coordonator: | dr., conf. univ. Angela Rojnovceanu |
| Membri: | dr., prof. univ. Viorel Munteanu (Iași) |
| | dr., prof. univ. Francisc Laszlo (Cluj-Napoca) |
| | dr., prof. univ. Enio Bartos (Iași) |
| | dr., prof. univ. Florin Faifer (Iași) |
| | dr., prof. univ. Svetlana Țircunova |
| | dr., conf. univ. Ala Starșev |
| | dr., conf. univ. Angelina Roșca |
| | conf. univ. Eugenia Banaru |

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISBN 978-9975-52-019-5

ISSN 1857-1581

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice /Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice; col. red. : Victoria Melnic (red. șef), ... — Ch. : „Grafema Libris” s.r.l., 2007.

— 232 p. — ISSN 1857-1581

Texte : lb. rom., rusă. — Bibliogr. la sfârșitul art.

ISBN 978-9975-52-019-5

200 ex.

-- 1. Muzică — Învățământ superior. 2. Teatru — Învățământ superior.

3. Arte Plastice — Învățământ superior

[78+792+73]:378(082)=135.1=161.1

C U P R I N S

ISTORIA ȘI TEORIA ARTELOR

ARTA MUZICALĂ

Tatiana Daniță.

Unele date istorice privind începuturile
artei de interpretare corală în Basarabia9

Angela Rojnoveanu, Svetlana Badrajan.

Creația de operă a compozitorului Nicolae Bretan..... 15

Ana Șimbariov.

Cântecul pentru copii în creația profesională a compozitorilor
Republicii Moldova în anii '40—'80 ai secolului trecut..... 21

Larisa Balaban.

Liturghia de T. Zgureanu:
particularități de compoziție și dramaturgie 29

Olga Vlaicu.

Lucrările pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi:
aspecte interpretative..... 35

Nadejda Cozlova.

Suita concertantă pentru violoncel și pian de Gheorghe Neaga:
particularitățile compoziției și dramaturgiei..... 43

Tatiana Bolocan.

Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde
ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70—'80 ai sec. XX) 50

Ludmila Reaboșapca.

Dezvoltarea artei pianistice 58

Ina Hatipova.

Piese pentru pian de Gheorghe Neaga:
particularități de interpretare..... 62

Raisa Bârliba.

Impromptu-ul pentru pian de Vladimir Rotaru: analiză interpretativă. .69

| | |
|--|----|
| Elena Gupalova. | |
| Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală..... | 73 |
| Галина Кочарова. | |
| Творчество Златы Ткач последних лет (2000—2005 гг.)..... | 78 |
| Vladimir Axionov. | |
| Reflecții cu privire la periodizarea istorică a creației componistice vesteuropene în sec. XX — începutul sec. XXI..... | 88 |

ARTA TEATRALĂ

| | |
|---|-----|
| Victoria Alesencova. | |
| Unele aspecte ale semioticii limbajului teatral..... | 96 |
| Irina Catereva. | |
| Acțiunea fizică simplă — ca limbaj universal al expresivității actorului | 100 |
| Valeriu Țurcanu. | |
| Cadrul temporar și arta dramatică..... | 110 |
| Andrei Faina. | |
| Iluminarea dansului în scenă | 116 |
| Svetlana Târțau. | |
| Mișcările internaționale de eliberare și satira politică de actualitate în operele lui Dario Fo..... | 121 |

ARTE PLASTICE

| | |
|--|-----|
| Ala Starțev. | |
| Tripticul <i>Arhanghelul Mihail și Apostolii Petru și Pavel</i> — o operă de artă din prima jumătate a secolului al XIX-lea | 127 |
| Ion Jabinschi. | |
| Pictura murală — artă a durabilității..... | 141 |
| Sergiu Fusu. | |
| Figura umană în arta desenului..... | 148 |
| Victoria Rocaciuc. | |
| Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940—1990 (aspecte metodologice în cercetarea problemei)..... | 153 |

ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

| | |
|--|-----|
| Ana Șimbariov. Rolul muzicii în educația estetică a copiilor..... | 160 |
| Tatiana Imanova. Repertoriul — premisă de formare a interesului estetic-cognitiv al studentului facultății muzical-pedagogice | 168 |
| Tatiana Muzîca. Corul de cameră <i>Credo</i> . Istorie și contemporaneitate | 176 |
| Виктория Слюсаревская. Работа над романсами Н. Я. Мясковского в классе камерного пения..... | 180 |
| Raisa Bârliba. Metodica predării pianului: primele lecții..... | 190 |
| Tamara Melnic. Premisele constituirii disciplinei <i>Pian general</i> în instituțiile muzicale din Republica Moldova (sf. sec. al XVIII-lea — înc. sec. al XIX-lea)..... | 194 |
| Elena Gupalova. Unele aspecte ale aplicării repertoriului pianistic național în practica pedagogică și concertistică: activitatea Cabinetului instructiv-metodic pe lângă Ministerul Culturii al R. Moldova..... | 199 |
| Valeriu Țurcanu. Elementele compoziției subiectului dramatic | 204 |
| Lucia Ciobanu. Modalități și tehnici de lucru asupra textului dramatic | 210 |
| Gheorghe Pietraru. Respirația — factor important al procesului de vorbire | 214 |
| Vera Mereuță-Grigoriev. Antrenarea aparatului fonorespirator | 223 |
| Vladimir Axionov. Considerații asupra specificului disciplinei didactice <i>Istoriografia muzicală</i> | 229 |

C O N T E N T S

THE HISTORY AND THEORY OF ARTS

MUSICAL ART

Tatiana Daniță.

Some historical data on the beginnings
of choral performing art in Bassarabia9

Angela Rojnoveanu, Svetlana Badrajan.

The opera creation of composer Nicolae Bretan 15

Ana Șimbariov.

The children's songs in the professional creation of the composers
from the Republic of Moldova in the 40s—80s of last century 21

Larisa Balaban.

The liturgy by T.Zgureanu:
distinguishing features of composition and dramaturgy 29

Olga Vlaicu.

Works for violin and piano by Boris Dubosarschi:
interpretative aspects 35

Nadejda Cozlova.

The concertante suite for violoncello and piano by Gheorghe Neaga:
peculiarities of composition and dramaturgy 43

Tatiana Bolocan.

The peculiarities of the compositional structure
in the quartets for string instruments of composers
from the Republic of Moldova (the 70s—80s of the 20th century).. 50

Ludmila Reaboșapca.

The development of pianistic art 58

Ina Hatipova.

Pieces for piano by Gheorghe Neaga:
interpretative particularities 62

Raisa Bârliba.

The Impromptu for piano by Vladimir Rotaru: interpretative analysis.69

| | |
|---|----|
| Elena Gupalova. | |
| Works for piano by Moldovan composers in the musical concert practice | 73 |
| Галина Кочарова. | |
| The creative activity of Zlata Tkaci during the last years of her life (2000—2005) | 78 |
| Vladimir Axionov. | |
| Remarks upon the historical division into periods of West-European musical creation in the 20 th and the beginning of the 21 st centuries | 88 |

TEATRICAL ART

| | |
|--|-----|
| Victoria Alesencova. | |
| Some aspects of the theatre language semiotics | 96 |
| Irina Catereva. | |
| Simple physical action as universal language of the actor's expressiveness | 100 |
| Valeriu Țurcanu. | |
| Temporary frame and dramatic art | 110 |
| Andrei Faina. | |
| Lighting the dance on the stage | 116 |
| Svetlana Târțău. | |
| International liberation movements and the actual political satire in the works of Dario Fo | 121 |

FINE ART

| | |
|--|-----|
| Ala Starțev. | |
| The triptych <i>Archangel Michael and the Saint Apostles Peter and Pavel</i> — a work of art of the first half of the 19th century..... | 127 |
| Ion Jabinschi. | |
| Mural painting — an art of durability | 141 |
| Sergiu Fusu. | |
| The human face in the art of drawing | 148 |
| Victoria Rocaciuc. | |
| Fine arts in the Republic of Moldova in the social-cultural context of the 1940s—1990s (Methodological aspects in investigating the problem) | 153 |

ARTISTIC EDUCATION

- Ana Şimbariov.**
The role of music in the aesthetic education of children 160
- Tatiana Imanova.**
The repertoire as premise of forming the student's aesthetic-cognitive interest at the Musical – Pedagogical Department 168
- Tatiana Muzica.**
The Chamber choir *Credo*. History and present 176
- Виктория Слюсаревская.**
Working on romances by B. Miaskovsky
in the class of chamber singing 180
- Raisa Bârliba.**
The methods of teaching piano playing: the first lessons 190
- Tamara Melnic.**
Premises of establishing the discipline *Complementary Piano*
in the musical institutions of the Republic of Moldova
(the end of the 18th and beginning of the 19th centuries) 194
- Elena Gupalova.**
Some aspects of applying the national repertoire for piano in the
pedagogical and concert practice: the activity of the Instructive-
methodic department affiliated to the Ministry of Culture of the
Republic of Moldova 199
- Valeriu Țurcanu.**
Elements of composition of the dramatic subject 204
- Lucia Ciobanu.**
Ways and techniques of working on the dramatic text 210
- Gheorghe Pietraru.**
Breathing — an important factor of the speaking process 214
- Vera Mereuță-Grigoriev.**
Training the phonoraspiratory apparatus 223
- Vladimir Axionov.**
Considerations upon the specific features
of the didactic discipline *Musical Historiography* 229

ISTORIA ȘI TEORIA ARTELOR

ARTA MUZICALĂ

Tatiana DANIȚĂ

UNELE DATE ISTORICE PRIVIND ÎNCEPUTURILE ARTEI DE INTERPRETARE CORALĂ ÎN BASARABIA

SOME HISTORICAL DATA ON THE BEGINNINGS OF CHORAL PERFORMING ART IN BASSARABIA

The article contains unknown until now information about concert tours of well-known foreign choral collectives which performed in Bassarabia from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. There is no doubt that the choirs of Slaveanski, Arhanghelski, Musicescu and others influenced the ulterior development of choral art in Bassarabia, being famous examples to be followed.

Arta muzicală autohtonă din ultimul sfert al sec. al XIX-lea se afla în perioada sa incipientă. Un rol deosebit în dezvoltarea artei corale în Basarabia de la sf. sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea li se atribuie colectivelor de peste hotarele țării, care au întreprins turnee la Chișinău și în alte ținuturi ale Basarabiei, fapt ce a influențat pozitiv activitatea artistică ulterioară a corurilor din Basarabia. Ca și în alte domenii ale artei, viața muzicală locală se desfășura în mare măsură datorită concertelor și spectacolelor realizate de mari maeștri ai muzicii precum și de colectivele venite din altă parte.

Unul dintre evenimentele cele mai importante ale Chișinăului din această perioadă a fost deschiderea căii ferate Chișinău—Odesa și Chișinău—Iasi în anul 1871. Acest fapt nu numai a facilitat contactul cu regiunile îndepărtate ale Basarabiei, Rusiei și Europei, ci a transformat Chișinăul într-un centru cultural-comercial (al treilea dimensional după Kiev și Odesa) din teritoriul de sud al Rusiei țariste. Chișinăul, dobândindu-și cu timpul faima de oraș muzical, a devenit punctul de atracție al celebrităților și al colectivelor lumii și ale Rusiei.

Unul din ansamblurile corale venite în turneu la Chișinău a fost corul lui Dmitri Agrenev-Slaveanski, care a concertat cu succes în sala Adunării Nobilimii în anii 1878, 1882, 1884 (1) și 1891 (2). Probabil, nici un colectiv coral din jumătatea a doua a sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea nu a trezit atâtea polemici și aprecieri contradictorii ca colectivul lui D. Agrenev-Slaveanski. Acesta era un colectiv ce interpreta prelucrări de cântece populare ruse și slave de unde a venit mai târziu și denumirea de „slaveanski”. Repertoriul unilateral al corului care în mare măsură nu a fost prezentat la un nivel cu adevărat profesional, a stârnit nedumerirea unora și admirația altora. În pofida argumentelor expuse cappella lui D. Agrenev-Slaveanski era, fără îndoială, unul din cele mai populare colective ale timpului. S. Taneev a apreciat meritele acestui colectiv, ce „a atras atenția publicului vest-european asupra cântecului rusesc” (3). Luând în considerare faptul că, corala lui D. Agrenev-Slaveanski a fost primul colectiv muzical (alături de corul contelui Golițin, ce a întreprins un turneu în America) care a evoluat peste hotarele țării, atunci importanța concertelor lui a fost și mai mare. Ideea de a populariza cântecul național rus în auditoriul de masă a adus acest colectiv și pe meleagul nostru, la Chișinău.

Venirea acestui colectiv la Chișinău a constituit un eveniment de mare importanță pentru viața culturală a orașului. Publicului chișinăuian i s-au propus spre audiție lucrări muzicale populare ruse și slave care au demonstrat ascultătorilor, potențialul artistic al cântării pe mai multe voci. Acest eveniment a avut un efect cognitiv și stimulatив pentru arta corală autohtonă. Avem posibilitatea să propunem integral în „premieră absolută” programul unuia dintre concertele susținute de această formație la Chișinău, grație cercetărilor făcute în acest domeniu de regretatul profesor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice — Efim Bogdanovschi. Concertele din 22 și 23 martie 1884 au derulat cu următorul program.

„1-ое отделение.

1. Былина про Добрыню Никитича — старинное сказание XI-го века. Добрыня известен в народе также под именем Вовы-Королевича; 2. Вниз по матушке, по Волге — волжская старинная песня времен Стеньки Разина; 3. Во лужьях — хороводная песня; 4. Катенька веселая, Катя чернобровая — народная песня Пензенской губернии; 5. Ай, Дунай ли сын Иванович — хороводная песня Казанской губернии; 6. Чаму ж мне не пець — бытовая белорусская песня Могилевской губернии; 7. Сизенький голубчик — старинная солдатская песня; 8. За горами, за делами — игровая песня.

2 отделение.

1. *Былина Илью Муромца* — старинное сказание о чудесном исцелении Ильи Каликами-перехожими, сборы его и отъезд «в поле чистое гуляти»; 2. *Как на горе калина* — сибирская народная песня; 3. *Человек жену бьет-бичует* — бытовая белорусская песня Могилевской губернии; 4. *Камаринская* — шутка для пения, переделанная из пьесы соч. Глинки Шубертом; 5. *Течет речка по песку* — фабричная шуточная песня Московской губернии; 6. *В селе малом* — фабричная песня; 7. *Ай, дубинушка охни!* — песня рабочих при вбивании свай, Костромской губернии.“

Un alt colectiv celebru al Petersburgului, cunoscut ulterior departe de hotarele Rusiei, a fost corul lui A. Arhanghelski. Acest colectiv elevat ce a activat la sfârșitul sec. al XIX-lea — înc. sec. al XX-lea și, trecând prin „cumpenele istorice“ pentru a supraviețui, a onorat publicul chișinăuian cu un concert coral care a avut loc în cadrul primului turneu de proporții prin orașele Rusiei (să nu uităm că la acel moment Basarabia era gubernia Rusiei Țariste). Astfel, la 1 noiembrie 1898, A. Arhanghelski întreprinde primul turneu pe traseul: Pskov — Vilno — Grodno — Belostok — Novogheorghevsk — Lodz — Brest-Litovsk — Warșovia — regiunea de vest; Smolensk — Viazima — Kaluga — Tula — Oreol — Kursk — Belgorod — Harkov — Poltava — Kremenciug — regiunea centrală; după aceasta — la sud — Elizavetgrad — Ecaterinoslav — Rostov-pe-Don — Taganrog — Odesa — Chișinău — Novocerkask; în drum spre casă — Voronej și Reazan.

Evoluările prin 27 de orașe au durat până la 1 ianuarie 1899, două luni încheiate. Luând în considerare amplituda ariei geografice, programele de concert, și principalul, nivelul de interpretare artistică, acest turneu este considerat unul din primele turnee din istoria artei corale profesionale în Rusia. Începând cu concertele de la Warșovia, corul interpreta întregul program pe de rost (4). În această ordine de idei, putem atesta evoluarea corului la Chișinău în perioada 1 noiembrie 1898 — 1 ianuarie 1899. Colectivul coral constituit din 30 persoane (cor cameral), a prezentat un program format din lucrări ale compozitorilor ca Palestrina, Marenzio, Lotti, Lasso, Vekki, Allegri, Monteverdi, Bach ș.a. Putem ușor observa diferența nivelului profesional al programelor artistice ale corului lui D. Agrenev-Slaveanski și ale lui A. Arhanghelski, constatând că programul artistic al celui din urmă este net superior. Printre lucrările compozitorilor europeni au răsunat și creații clasice ruse, prelucrări ale cântecelor populare ruse, ucrainene

și poloneze. Privitor la acest turneu și, respectiv, și a concertului din Chișinău, D. Tkacev menționează: „Ce mai putem anexa la aprecierile înflăcărâte și la multiplele epitete înălțătoare ale ascultătorilor și a presei în adresa corului! Cu o linie roșie este urmărită încântarea tuturor datorată unei prezențe profesioniste a corului din capitală și a familiarizării publicului provincial din centrul Rusiei, a ținuturilor ei vestice cu lucrări ce aparțin diferitelor epoci, stiluri și naționalități“ (5). Corul lui Arhanghelski, superior celui al lui Slaveanski, a cucerit cu adevărat publicul chișinăuian, impresionând ascultătorii și mobilizând măștrii baghetei corale locale la performanțe artistice. Ținând cont de faptul că vocile feminine au fost introduse de A. Arhanghelski în componența corului în anul 1887, încercare fără precedent până atunci, ne dăm seamă că Chișinăul a audiat componența mixtă a colectivului, completat cu voci feminine.

Audiția unui cor mixt nu a constituit o noutate pentru publicul din Chișinău, dat fiind faptul că în luna martie a aceluiași an (1898) acest public a savurat cântecul coral în interpretarea renumitului Cor Mitropolitan din Iași, sub conducerea fiului acestui neam basarabean, Gavriil Musicescu. Nu-a fost ușor pentru G. Musicescu să obțină posibilitatea de a vizita meleagurile copilăriei sale. „După multă trudă — scrie M.Gr. Poslușnicu — reușește să învingă toate restricțiile impuse de țarism și, în calitate de șef al Corului sf. Mitropolii din Iași, cu un ansamblu muzical-coral, format din 40 de femei — soprane și alte și 30 bărbați — tenori, baritoni și bași — trece în Basarabia și în zilele de 8 și 9 Martie 1898, în sala *Clubului Nobilimii* din Chișinău, dă două concerte cu un program ales de piese corale religioase și cântece naționale“ (6). Concertele susținute de corul lui G. Musicescu au fost elogiate în presa cotidiană locală, grație cărora a fost posibilă o expunere mai amplă asupra acestui subiect realizată de Lidia Axionova în cartea *Gavriil Muzicescu, viața și opera* (7).

După cum s-a remarcat, Corul Mitropolitan a dat două concerte, în zilele de 8 și 9 martie. Presa locală a remarcat succesul și măiestria profesională a dirijorului. Impresii deosebite au produs prelucrările cântecelor populare, iar în special *Dor, dorule* și *Stăncuța*. În urma acestui măreț succes, după cel de-al doilea concert din 9 martie 1898, boierii moldoveni îi oferă lui G. Musicescu un set de cupe din argint, gravate cu numele maestrului, data acelor zile de neuitat și cu o dedicație. Întorcându-se la Iași, Gavriil Musicescu întocmește un raport cu privire la concertele din Basarabia, adresat Ministrului Instrucțiunii

Publice, semnat cu ziua de 18 martie 1898. L. Axionova a reușit să găsească acest raport, din care putem extrage crâmpoie importante asupra evenimentului expus. Musicescu scria: „Sosit la Ungheni Ruși, am primit o telegramă că pentru concertul I-i s'a vândut toate locurile și că pentru al doilea concert a rămas prea puține locuri ...“. Privitor la aprecierea repertoriului din partea publicului, marele maestru s-a exprimat: „piesele clasice au trecut cam cu răceală, au fost aplaudate, dar fără entuziasm, în schimb bucățile populare au fost primite cu căldură.“ Musicescu mai adaugă că: „După terminarea concertului al doilea, mi s-a oferit un servis de argint foarte elegant, pentru lichior... Fiecare număr a fost repetat de mai multe ori. După terminarea concertului am fost invitat la supeu de D-l Suruceanu...“. Multe persoane îl îndemnau pe Musicescu să revină cu concerte în Basarabia. Acest moment este elucidat în raportul său în felul următor: „Câțiva fruntași mi-a spus că: „decât ați face ligi și paralogi în țară, mai bine ați face să veniți mai des pe la noi cu cântece naționale, care, fără multă vorbă, ating coardele sentimentelor naționale... „ (8). Ideea de a mai întreprinde o vizită la Chișinău s-a materializat. La începutul anului 1903, Musicescu evoluează cu corul său în cadrul unui concert unde propune spre audiție creații laice printre care *Hai, Ileană, la poiană*. După primul concert în Basarabia, Musicescu consolidează legăturile de prietenie cu muzicienii basarabeni și ulterior dorește să le ajute cu organizarea unui turneu peste Prut. Intenția nu s-a realizat din motive necunoscute, însă el continuă să mai vină pe la Chișinău, ca să asculte cântarea armonioasă a Corului Catedralei din Chișinău, sub conducerea lui Mihail Berezovschi.

Alături de corurile profesionale ce au vizitat ținuturile noastre în perioada de la sf. sec. XIX — înc. sec. XX, a fost și corul de studiu al Universității din Novorosiisk. În luna noiembrie 1902 corul susține concerte la Odesa, după care vizitează Chișinăul și Benderul cu același program artistic.

Coruri rusești vin pe la Chișinău și în perioada interbelică. Aprecierea artei corale rusești nu scade nici în perioada interbelică, cu toate că „alarma rusificării“ este lansată chiar și la opera din Cluj, care angaja drept coriști un număr mare de basarabeni, nemaivorbind de Chișinăul locuit și guvernat decenii în șir de guvernatori ruși. Aici am dori să aducem un argument „pro“ artei muzicale ruse, propus de un profesor de la Universitatea din Cluj Onisifor Ghibu în articolul său *Rusificare ... și încă ceva* din ziarul *Adevărul* din 7 noiembrie 1925: „Nu,

desigur, nu poate fi vorba de nici o rusificare la Cluj, deși poate că o anumită rusificare ar fi de dorit, căci, oricâte rezerve am avea față de ruși, nu trebuie să mergem față de ei așa departe cu resentimentele, încât să le tăgăduim ceea ce toată lumea le recunoaște. În special, pe terenul muzicii am avea destul de învățat și de împrumutat de la ei, lucru foarte ușor de făcut astăzi, când avem cu noi Basarabia, care este o depozitară nu numai a influențelor rele din vechea Rusie, ci și a celor bune...“.

Așa dar, populația chișinăuiană, competentă în cântul coral, așteaptă cu mare înflăcărare evoluarea corului lui Jarov, venit la Chișinău prin martie-aprilie 1934. F.Săgeată în articolul său din revista *Viața Basarabiei* se exprimă: „Corul lui *Jarov* a ținut timp de câteva zile într-o mare frământare și a stârnit furtuni de admirație pentru muzica rusească printre intelectualii Chișinăului. Toate biletele se vânduse cu câteva zile înainte și în ziua spectacolului s-a văzut vânzându-se bilete la licitație“ (9).

Lista colectivelor ce au vizitat Chișinăul ar putea fi completată, probabil, și cu multe alte evoluări cu adevărat valoroase, însă lipsa edițiilor periodice din perioada interbelică ne privează de această posibilitate, care va fi realizată (poate ?) prin investigații suplimentare.

Finalmente, nu am putea ignora contribuția colectivelor corale venite din alte localități la întregirea vieții muzicale a Chișinăului și a ținutului în general. Această pagină nu ar lua forme desăvârșite fără a fi conștienți de faptul că informația, în toate formele ei de manifestare, este ceea ce provoacă activitate, dezvoltare și, nu în ultimul rând, schimbare calitativă. Anume astfel, ca „informații-inovații“, ni se prezintă primele colective venite la Chișinău, mai ales la finele sec. XIX, când în localitate încă nu era plăsmuit cu adevărat un cor de tip profesionist.

Referințe:

1. Informație extrasă din arhiva personală a regretatului E. Bogdanovschi. Venirea corului lui D.Slaveanski în capitala Basarabiei în anii 1883—1884 este atestată și de E.Nagacevschi în cartea: Mihail Berezovschi, dirijor de cor și compozitor.
2. Apud: Королева Э.А. Молдавский балетный театр. — Кишинев, 1990. — С.33.
3. Хор Д.А.Агренева-Славянского // Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. — Москва,1963. — С.69.

4. Милославский П. А.А.Архангельский. Жизнь и деятельность // Александр Андреевич Архангельский. Воспоминания современников. Избранные духовные концерты для хора а cappella. -- Москва,1999. — С. 15-17.
5. Ткачев Д. Александр Андреевич Архангельский. — Ленинград, 1974. — С. 30-31 (traducerea ne apartține).
6. Poslușnicu M. Gr. Istoria muzicii la români. — București, 1928. — P.504.
7. Vezi Axionova L. Gavriil Muzicescu, viața și opera. — Chișinău, 1960. — P. 30-34.
8. Idem. — P. 34.
9. Viața Basarabiei, 1934, Nr.4. — P.224.

Recenzent: L.Raileanu, dr., prof. univ.

Angela ROJNOVEANU, Svetlana BADRAJAN

CREAȚIA DE OPERĂ A COMPOZITORULUI NICOLAE BRETAN

THE OPERA CREATION OF COMPOSER NICOLAE BRETAN

Composer N.Bretan is an important representative of the Romanian musical culture who enriched the national vocal repertoire with more than 200 lieder and 5 musical-theatrical works. Undoubtly, the operas represent the main realization in the creative activity of N.Bretan who is considered the author of the first Romanian opera from Transylvania (*Lucefarul*) and of the first national-historical opera (*Horia*).

In the context of the evolution of the national opera N.Bretan's musical-theatrical works represent a great historical-artistic value that contributed to the development of the musical theatre from Transylvania and progress of national composition.

Nicolae Bretan este un nume mai puțin cunoscut în lumea muzicală din Basarabia, fiind remarcat, în mod special, pentru numeroasele sale liederuri, ce fac parte din repertoriul vocal-artistic și vocal-didactic. Creația multilaterală și activitatea muzical-artistică complexă a lui Nicolae Bretan au rămas nevalorificate în muzicologia basarabeană.

Personalitate remarcabilă în arta muzicală națională din perioadele ante-, inter- și postbelice, cu aptitudini creative polyvalente, Nicolae Bretan a îmbrățișat în cariera sa muzicală o paletă variată de domenii profesionale — dirijor, compozitor, regizor, libretist, cântăreț și director de operă. În acest fel, el a contribuit la consolidarea culturii teatrale elevate din ținutul natal — Transilvania.

Activitatea teatrală multilaterală a lui Nicolae Bretan s-a desfășurat într-o permanentă legătură cu creația lui componistică. Genurile predilecte în componistica bretaniană au fost cele vocale și vocal-teatrale. Cunoașterea specificului teatrului liric, experiența scenică de mai multe decenii în calitate de cântăreț i-au servit drept o bază importantă în crearea lucrărilor sale pentru teatrul liric.

Muzica lui Nicolae Bretan este inspirată în special de subiectele din istoria și literatura română. În acest sens compozitorul Nicolae Bretan este un reprezentant important al culturii muzicale românești, ce a îmbogățit repertoriul vocal național cu peste 200 de lieduri și cu cinci lucrări muzical-teatrale. Moștenirea componistică bretaniană include de asemenea numeroase lucrări corale cu conținut religios (*Tatăl nostru* pentru cor și pian, *Din Psalmul 104*, *Priceasna* și altele), printre care și un *Recviem* datat cu anul 1932 și interpretat la Cluj la biserica *Sfântul Mihail* în anul 1955, câteva lucrări instrumentale de cameră și orchestrale, cum ar fi piesele pentru pian cu specific folcloric *Dans românesc*, trei *Valsuri românești*, două lucrări pentru orchestra de cameră — *Mic dans românesc* și *Preludiu*.

Cele cinci lucrări pentru teatrul liric reprezintă fără îndoială realizarea principală în creația lui Nicolae Bretan. Istoria creării operelor bretanieni vorbește despre faptul că muzicianul era pasionat și preocupat un timp îndelungat de căutarea subiectelor pentru viitoarele sale lucrări muzical-dramatice (excepție făcând doar opera *Golem*), iar aspectul ideatic și conținutul imagistic se maturiza treptat în conștiința autorului (în cazul operei *Arald* — 11 ani). Muzica la opere, în schimb, era compusă cu lejeritate, firesc, se revărsa parcă de la sine, atunci când substanța ideatico-dramaturgică se consolida în conștiința autorului.

O altă particularitate a creației de operă bretanieni este exigența față de textele alese drept bază literară pentru operele lui. El căuta creații poetice solide, cu o valoare artistică impresionantă. De remarcat că în trei din cele cinci opere, N. Bretan folosește textele eminesciene, introduce texte poetice ale celebrului poet ardelean Octavian Goga.

Operele britanice relevă interesul autorului în principal pentru două teme: mitico-mistică și național-istorică.

Subiectele mitico-mistice, în centrul cărora stă o persoană solitară, neînțeleasă, mânată de dor, de neîmplinire, provocată de viață și amenințată de moarte, ce-și caută echilibrul în dimensiunea transcendentă, sunt tratate în operele *Lucașfărușul*, *Golem* și *Arald*.

Prima sa operă, *Lucașfărușul*, inspirată de genialul poem eminescian, este o operă într-un singur act, terminată și interpretată în premieră la Opera Română din Cluj în anul 1921. Aceasta a fost prima operă scrisă de un compozitor din Transilvania. Subiectul eminescian l-a preocupat pe N. Bretan cu mult înainte de a începe lucrul la operă. Muzicianul era fascinat de ideile transcendente ale poemului, de imaginea singurătății și de tema dragostei neîmpărțite. Aceste aspecte dramatice vor fi prezente și în următoarele opere ale compozitorului, scrise într-un singur act.

Opera *Golem*, inspirată de piesa *Golem vrea să devină om* de Kaczer, a fost compusă într-o perioadă foarte scurtă de timp. Ea a fost terminată în vara anului 1923, la jumătate de an după ce compozitorul face cunoștință cu originalul dramatic la Teatrul Maghiar din Cluj. Premiera operii a avut loc în decembrie 1924 la Opera Maghiară din Cluj.

Personajul principal — Golem — este o ființă creată din lut, ce tânjește să devină om, motivat fiind de dragostea omenească. Astfel de subiecte sunt caracteristice pentru arta romantismului târziu. Am putea face o paralelă dintre subiectul abordat de N. Bretan și *Fata de zăpadă* de N. Rimski-Korsakov. În ambele cazuri dorința de a deveni om, de a iubi, duce la pieirea personajelor.

Între personajele *Lucașfărușul* și *Golem* există o vădită legătură. *Golem* rezultă din pământ, el simbolizează huma din care se naște, pe care trăiește și la care se întoarce omul. De aici rezultă cadrul „închis”, limitat al acestui personaj-simbol, ce reflectă partea fizică, naturală a omului, deci muritoare. *Lucașfărușul* „coboară” din cer, el este lumina de deasupra noastră, simbolizând eternul, nemuritorul, partea spirituală, sufletească. Anume astfel concepe Nicolae Bretan corelația dintre aceste două personaje — simboluri ale entităților opuse, ce formează un întreg indispensabil. Din aceste considerente, în opera sa *Golem*, în momentul culminației dramatice, compozitorul utilizează un autocitat din opera sa precedentă — tema *Lucașfărușului*.

Următoarea operă cu conținut mistico-simbolist — *Arald* — a fost concepută de Nicolae Bretan la sfârșitul deceniului al treilea al secolului

trecut. Compozitorul a lucrat la ea timp de 11 ani și a terminat-o în anul 1939. Ca text, N. Bretan alege poezia lui M. Eminescu *Strigoi*, sugerată de miturile și legendele germanice.

Asemănător cu operele *Luceafărul* și *Golem*, autorul utilizează pentru realizarea unui subiect cu conținut mitico-mistic compoziția de operă într-un singur act. Acțiunea este desfășurată compact, se concentrează cu precădere în lumea trăirilor interioare a puținelor personaje. În cronicile la spectacol se remarcă corelația ce se întrevide între opera *Arald* și dramele muzicale wagneriene, făcându-se o paralelă între duetul lui Arald și Maria (momentul central în dramaturgia operei britanice) și scenele-duete ale lui Tristan și Isolda. În ambele cazuri, iubirea dintre doi oameni se află sub semnul fatalității, a morții inevitabile.

Subiectele istorice, legate de evenimentele luptei poporului român cu invazia turcă și austro-ungară apar în operele *Horia* și *Eroii de la Rovine*.

Răscoala țărănimii românești din anul 1784 condusă de Horia l-a preocupat pe N. Bretan cu mult înainte de a compune opera. Încă în anul 1900, fiind elev la liceul din Nasaud, maestrul este atras de tragedia istorică *Horia* de Ghiță Popp, ce era pe atunci o literatură interzisă. De abia în anul 1933, după ce a terminat două opere, N. Bretan s-a adâncit asupra creării unei opere despre eroul național. El compune libretul pe baza piesei originale, făcând unele reduceri, dar adăugând și texte noi din creația lui Octavian Goga.

Lucrul la opera *Horia* a fost terminat în vara anului 1934, apoi a urmat o perioadă de perfecționare a materialului. Astfel, premiera operei a avut loc doar în anul 1937 la Opera Română din Cluj și a fost apreciată de opinia muzicală la un nivel foarte înalt. Opera *Horia* este considerată una dintre primele opere cu conținut istorico-național creată de un compozitor din Transilvania.

Muzica operei izvorăște din limbajul muzical folcloric. Un procedeu folosit pe larg de autor în dramaturgia operei *Horia* este citatul muzical. Astfel, în debutul tablourilor I și III, corul intonează cântecul popular *Arcașul*, cunoscut pe larg încă din sec. XIX ca *Imnul lui Ștefan*. Acest cântec popular este urmat de citatul din imnul național român *Deșteaptă-te române*, născut din evenimentele revoluționare din anul 1848.

Pentru caracteristica nobilimii ungurești N. Bretan folosește intonații folclorice maghiare, citează imnul maghiar *Szoza* și *Marșul lui Rakoczi*. Precum se observă, autorul nu caută să aducă muzica din epoca istorică reflectată de subiectul operei. El introduce teme-citate

devenite de-a lungul anilor, în percepția publicului meloman, adevărate simboluri muzicale ale poporului român, a luptei lui pentru independență și simboluri muzicale ale poporului maghiar. Amintim că *Marșul lui Rakoczi* a fost utilizat de H. Berlioz, F. Liszt. Această temă națională are o semantică militant-revoluționară, deoarece Rakoczi a luptat ca principe al Transilvaniei împotriva Habsburgilor.

Chiar dacă subiectul operei *Horia* este legat de istoria poporului roman, mesajul ei este unul universal, sugerat de utilizarea a două teme-citate din muzica altor popoare. Prima — *Marseillaise* (imnul Revoluției franceze, ce istoric urmează răscoalei conduse de Horia) — este adusă chiar la începutul operei, înainte de debutul acțiunii scenice. Ea sună ca un simbol muzical al chemării populare pentru eliberare.

Cea de-a doua temă — imnul imperiului austro-ungar — este adusă la sfârșitul operei, când este pronunțată sentința de moarte a lui Horia. Astfel, folosind aceste teme-simboluri muzicale din muzica altor popoare, N. Bretan accentuează universalitatea subiectului său, încearcă să deschidă hotarele ideatice ale operei sale.

Cea de-a cincia operă a lui Nicolae Bretan intitulată *Eroii de la Rovine* poate fi considerată un studiu premergător pentru *Horia*. Chiar dacă nu are legătură directă cu subiectul din *Horia*, deoarece descrie evenimentele istorice din anul 1394 când are loc lupta românilor împotriva năvălirilor turcești, această compoziție compactă într-un singur act anticipează apariția epopeii *Horia*.

Scrisă în anul 1925, *Eroii de la Rovine* era considerată de autor o lucrare „de școală“, destinată interpretării de către studenți și elevi. În ea este adus în scenă un scurt moment semnificativ din istoria românilor — bătălia de la Rovine. Textul operei pornește de la *Scrisoarea a III-a* de M. Eminescu.

Deja în această operă mică Nicolae Bretan demonstrează, la fel cum va fi mai târziu în *Horia*, că preferă o tratare a subiectului istoric prin prisma trăirilor personale ale eroilor. Evenimentele și faptele istorice, coliziunile dramatice nu sunt reflectate în mod direct în operele lui. Nicolae Bretan nu este interesat de dramatismul bătăliilor, de episoadele în care se reflectă tensiunea exterioară. Astfel, în opera *Eroii de la Rovine* evenimentele istorice sunt redade prin prisma percepției lui Mihail, fiul lui Mircea cel Bătrân, erou la Rovine, ce scrie după bătălie o scrisoare soției sale. Aici, descrierea faptelor reale se contopește cu elementele lirico-psiho-logice, iar viața interioară a personajelor prevalează asupra relatării faptelor istorice.

Ultima lucrare a lui Nicolae Bretan pentru teatrul liric — *Stranie seară de Sedar* — într-un act, nu se înscrie în nici un tipar al creației compozitorului. Este vorba de o reprezentație muzical-dramatică, denumită de autor „mister pentru sărbătoarea Pessah“. Această lucrare, scrisă sub impresia arestărilor și deportărilor ce au avut loc în familia soției compozitorului, a fost terminată în anul 1945 și interpretată pentru prima dată în anul 1974 în SUA. Ea este un omagiu adus de compozitor victimelor de la Auschwitz și în acest sens ne amintește de celebra cantată *Un supraviețuitor din Varșovia* de A. Schonberg.

Apropiată ca gen de un oratoriu scenic, *Stranie seară de Sedar* nu are o acțiune propriu-zisă și reprezintă o rugăciune în comun a câtorva supraviețuitori de la Auschwitz. De aici rezultă componența interpretativă — trei voci solistice (soprano, mezzo-soprano, bariton), ansamblul vocal din trei cântăreți în unison (în rolul îngerilor), vioară și orgă. Lipsa corului, a orchestrei simfonice contribuie la crearea unei atmosfere camerale, intime, potrivite pentru rugăciune.

Concluzionând, remarcăm că Nicolae Bretan urmează în creația sa muzical-dramatică tendințele tradiționale, ce s-au consolidat în evoluția operei europene de la sfârșitul sec. XIX — începutul sec. XX. Interesul pentru subiectele mitico-mistice, inspirate de surse literare, concentrarea asupra proceselor psihologice, a trăirilor profund interioare ale personajelor principale în dramaturgia lucrărilor, compoziția compactă într-un singur act ne amintește de operele lui P. Mascagni, R. Leoncavallo, G. Puccini, N. Rimski-Korsakov, S. Rahmaninov și alții.

Ca autor al primei opere românești din Transilvania *Luceafărul*, al operei național-istorice *Horia*, Nicolae Bretan a lăsat o amprentă semnificativă în evoluția genului din regiunea nord-vestică a patriei sale. În cronicile la spectacolele bretaniene se remarcă simplitatea și claritatea limbajului ce este de natură vocală, cantabilă, inspirate în special de romanța românească tradițională. În acest sens operele compozitorului N. Bretan se înscriu în rândul lucrărilor aflate într-o izolare stilistică față de procesul evolutiv al componisticii europene de avangardă. Pe plan național, în contextul evoluției operei naționale, ele reprezintă o valoare istorico-artistică și au adus la consolidarea teatrului național-muzical din Transilvania, la perfecționarea trupelor teatrale, la progresul componisticii ardelenesti.

Recenzent: L. Raileanu, dr., prof. univ.

CÂNTECUL PENTRU COPII ÎN CREAȚIA PROFESIONALĂ
A COMPOZITORILOR REPUBLICII MOLDOVA
ÎN ANII '40—'80 AI SECOLULUI TRECUT

THE CHILDREN'S SONGS IN THE PROFESSIONAL
CREATION OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC
OF MOLDOVA IN THE 40s—80s OF LAST CENTURY

This article is a part of the introductory chapter of the Doctor's Thesis. The high role of the artistic-aesthetic upbringing of children in the modern society is clearly defined in the article. At the same time there are planned aims and tasks for this upbringing. The stress in the article is laid upon the functions of the mass musical intelligence of children. The main aim of education is not only the musical education, but also the influence upon the whole spiritual world of the pupils and their morality. There are also analysed the specific demands to the composers writing music for children. The article summarizes the specific researches of many prominent psychologists, teachers and composers.

Cântecul pentru copii în creația profesionistă a compozitorilor Republicii Moldova a început să se dezvolte la sfârșitul anilor '40, în-sușind activ tradițiile străvechi ale cântecului popular — pe de o parte, și noile tradiții ale cântecelor pentru copii scrise de compozitori ruși și ucraineni — pe de altă parte. Este numeros cercul compozitorilor moldoveni care s-au referit pentru prima dată la genul de cântec pentru copii. Acestea sunt S. Lobel, S. Șapiro, N. Chiosa, V. Poleacov, O. Tarasenco, D. Gherșfeld, V. Baranciuc, P. Șerban, D. Gheorghită, A. Ranga, A. Mular, Z. Tkaci. De cântecele acestor autori, compuse în anii '40—'50, este legată perioada de formare a cântecului moldovenesc pentru copii, când în fața compozitorilor sta sarcina însușirii semanticii copilăriei la nivelul particularităților ei general-tipologice. Stratul ideologico-tematic al cântecelor acestei perioade a fost, la fel, orientat spre problematica care îi interesa pe toți copiii acelei, cândva mari, țări sovietice: dragostea de Patrie, fidelitatea învățăturilor leniniste, cântecele de sărbătoare pentru „Anul Nou“ și „9 Mai“, dragostea pentru natură și animale. Stratul muzical-vocal al conținutului și structurii cântecelor pentru copii din anii '50 se bazează pe acumulările și introducerile indicilor

situațiilor copilărești — modul, intonația, ritmica. În construcția frazelor, propozițiilor, perioadelor domnește forma pătrată; metoda de bază a dezvoltării intonaționale sunt repetările și secvențele.

De la primii pași ai dezvoltării cântecului pentru copii compozitorii moldoveni si-au propus, în paralel, soluționarea altei probleme — specificul național. Concomitent cu însușirea particularităților tipologice, general-copilărești ei adunau și alegeau situațiile semnificative, folclorice, asemănătoare. Astfel, în anii '50 avea loc procesul nu numai de acumulare a elementelor constante a tot ceea ce era comun și deosebit, dar și de contopire activă. Bogăția cântecelor cu particularități naționale era foarte variată: de la unitățile semnelor particulare abia sesizabile, până la cântecele complet alcătuite în stilul popular.

Către anii '60 particularitățile național-caracteristice sau particularitățile etnografismului s-au cristalizat într-un sistem întreg de particularități tipologice care au anunțat nașterea unei noi tradiții în creația profesională. Procesul de asimilare „a stratului superior“ al folclorului a luat sfârșit.

Anii '60, în dezvoltarea cântecului moldovenesc pentru copii, a trecut sub semnul unei continuități înțelegeri a tradiției naționale care s-a format și sub semnul maturizării, perfecționării noilor impulsuri de creație. Anii '60 au înaintat strălucite figuri creatoare: D. Fedov și Z. Tkaci. Cântecele lor au fost apreciate de întregul popor. Zlata Tkaci a creat cel mai mare număr de cântece pentru copii în coama valului etnografic. Ea a reușit să simtă intonația individualizată, caracteristică și s-o topească organic în cea folclorică. În afară de cântece separate, Z. Tkaci a trecut la compunerea ciclurilor vocale de cântece. Primul ciclu vocal *Șase cântece pentru copii, o voce și orchestra simfonică* a fost scris în anul 1964. Succesul lui s-a datorat cunoașterii specificului interpretării lumii și percepției copilărești. În acest ciclu au fost reflectate următoarele calități ale copiilor mici: dragostea pentru orice mișcare, atracția de joacă, mirarea de lumea care li s-a deschis în față, un fel de simț al umorului. Compozitorul nu se limitează la o acumulare de particularități tipologice copilărești, dar se străduie să introducă în muzica pentru copii exemple de scriere modernă. Astfel, armonia cântecului *Ploaia* este construită pe împletirea orizontalei pe verticală. Cântecul *Albinuța* prezintă interes din punct de vedere al poliostinătății. În fiecare voce orchestrală celula ritmică este individuală, în fiecare celulă se accentuează părțile sale în măsura de cinci timpi. Cântecul *La telefon* atrage atenția prin instrumentalizare. În el este o strofă pur

instrumentală cu un dialog teatral al personajelor de timbru — al instrumentelor de suflat (un matur) și al clopoșeilor (un copil). Mijloacele contemporane ale expresivității se îmbină strâns și elegant cu cele folclorice: acestea sunt nuanțele modurilor mixolidice și lidice; măsurile de cinci timpi, împrumutate din cântecele lirice moldovenești; mordentele în partea vocală; întorsăturile tipice cadențate. Toate ciclurile vocale sunt scrise pe versurile lui Gr. Vieru, un poet-liric și un învățat pedagog foarte fin.

Ciclul de cântece *Curcubeul* este alcătuit din șase cântece, șase întâmplări emoționante din copilărie: întâlnirea cu bunicul, care și-a pierdut piciorul în timpul războiului; contemplarea curcubeului frumos ca în povești (simbol al copilăriei fericite); călătoria la *Grădina Zoologică*; zborul închipuit cu racheta; o scenă din viața grădiniței de copii. În acest ciclu sunt clar menționate particularitățile ciclității dramaturgice. Dacă primul cântec îndeplinește funcția unui prolog narativ, atunci celelalte cinci cântece sunt organizate într-un rondo din cinci părți, unde cântecele pare poartă supraîncărcarea refrenului expresiv, iar cele impare — ale epizodelor. Cântecele-refrene sunt împreunate printr-o modalitate de mișcare (mișcarea scrânciobului-curbueu, mișcarea rachetei și mișcarea copilului însuși), epizodele sunt lirice cu nuanță de o ușoară tristețe copilărească. În comparație cu primul ciclu vocal, în *Curcubeul* compozitorul se adresează unei melodii vocale mai plastice, recurgând la recitative și declarații, la lărgirea formei (trei părți în al treilea cântec), la lucrul minunțios cu situațiile de semne folclorice. Astfel în cântecul *Fetița*, care transmite sentimentul emoționant al prieteniei copilărești, compozitorul întruchipează concomitent câteva genuri populare ale creației muzicale, creând un aliaj din mai multe genuri. Primele patru tacte au o dublă adresă de gen — a unei întărătări copilărești și a dansului bătuta. Intonația de la treapta a cincea la prima treaptă, care se repetă de trei ori, la fel ne arată proveniența folclorică, de dans. În următoarele tacte se simte sprijinul pe genul liric al cântecului. Cel care întărește, de la prima treaptă reține inerția mișcării melodioase, acum ea parcă a scăpat la libertate, „sărind“ până la diapazonul nonei. Ca semne ale genului liric putem numi, la fel, melismatica și resursele eficiente ale ritmicii. Instabilitatea ei și împletirea cu structura nepătrată susține simțul permanent al emoției lirice.

În sfârșit, în anul 1969 a fost editată culegerea din cinci cântece *Ghiocelul*, în care autorul continuă căutările împletirii particularităților folclorice cu cele contemporane.

Liniștea îndelungată a altor compozitori de muzică pentru copii a precedat interesul în masă pentru acest gen de muzică în anii „70 ai secolului trecut. Pe fondul interesului comun pentru cântecul pentru copii al compozitorilor moldoveni au înaintat personalități extrem de originale, de exemplu Zlata Tkaci. Ei au anunțat nașterea stilurilor individuale.

Originalitatea stilului Iuliei Țibulschi este menționată de o evidențiată lirică a lumii emoționale din cântecele sale pentru copii. În ele sunt dezvoltate două teme de bază — frumusețea naturii înconjurătoare și dragostea față de mamă. Imaginile din natură se întruchipează în cântece prin fine nuanțe de acuarelă. O deosebită apreciere a primit ciclul *Soarele* pe versurile lui Gr. Vieru (1972), un imn original naturii. Descoperirea poeziei naturii în fața copiilor continuă și în cel de al doilea ciclu de cântece *Patru anotimpuri* pe versurile lui Gr. Vieru. În expediții, scriind folclorul muzical, Iulia Țibulschi încerca să găsească noi situații folclorice care s-ar îmbina cu intonația proaspătă și ai tipică din punct de vedere al semnelor tipologice etnografice. Astfel, în cântecele ei, putem găsi foarte rar modul mixolidic, în formă pură, dar în multe momente cu schimbări de acord, de exemplu în cântecul *Cocoșelul* se rânduiesc lidico-micsolidicul *Es-dur* cu cel armonic. Treapta a patra ridicată este introdusă la sfârșitul frazelor (*Ploaia*), sincopile de caracter capătă un caracter de estradă (*Privighetoarea*). Semnele folclorice noi se simt în motivele silabice, tipice cântecelor lirice moldovenești (*Soare, soare* și *Ghiocelul*), în glissando intonației vocale (*Ghiocelul*), în renașterea genului folcloric (*Primăvara*).

După denumirile altor cântece putem judeca câtă atenție le acordă compozitorul imaginilor din natură. De exemplu: *Frumoasa pădure*, *Cărărușa*, *Cucul*, *Ursulețul* și altele.

Compozitorul găsește diferite aspecte de gen pentru întruchiparea chipului mamei. Acesta este cântecul de leagăn pe care mama i-l cântă copilului, cântecul de leagăn al copilului pentru păpușă, conversația despre mama, conversația cu mama. Drept cel mai mare succes trebuie considerat *Cântecul de leagăn* compus în anul 1974, care a luat un premiu la concursul cântecului în cinstea a 50 de ani a Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești.

Întruchiparea tematicii civile în cântecul pentru copii întotdeauna este problematică, întrucât este foarte greu să-l interesezi pe un copil cu o asemenea temă. Cântecul *Pacea în lume* ne arată că această temă poate fi redată numai prin unele mijloace strict selectate, accesibile in-

terpretării de către copii. Motivele cântecului la început sunt în limitele unui interval „copilăresc“ al terței, dar apoi se lărgesc până la cvintă. Intonația, care ni se pare obișnuită, cu sprijinul pe treapta a doua este neobișnuit de armonios vopsită cu o dominantă minoră în mod major. După această armonie, în melodie și acompaniment sună apogiaturile multiple majore.

În cântecul *Focurile peste sat*, într-o formă la fel de plastică este redată încă o temă complicată: a schimbărilor sociale în satul moldovenesc. Ca desenul unui covor moldovenesc se desfășoară melodia acestui cântec cu toate înfrumusețările, melismatica și modurile alternative.

Dacă cântecele Zlatei Tkaci reflectă exact pasiunea pentru orice mișcare, la fel și ușurința de a râde a copilului, atunci cântecele Iuliei Țibulschi creează dispoziția contemplării lirice, care stimulează capacitatea copilului de a gândi, ceea ce duce la educarea sensibilității sufletești.

Începătorul „noului val folcloric“ în cântecul moldovenesc pentru copii este Ion Macovei, care a înscris o pagină nouă în dezvoltarea acestui gen. El este primul compozitor care ridică stratul cântecului folcloric pentru copii, colectându-l activ și înregistrându-l. Pentru lucrările pentru copii I. Macovei este numit laureat al premiului Ministerului Educației Populare al RSSM.

Solul național este mai mult ascuțit în cântecele populare, care au dat un impuls spre crearea diferitelor genuri folclorice. Acestea sunt cântecele-chemări *Lie, lie, ciocârlie, Auraș, păcuraș, Caloianul*; cântecele-jocuri *Trei iezi*“, *Fusul, Tăpușele*; lirica pentru copii *Cânt, Margareta*. Celor mai mici el le-a predestinat melodii pe o singură voce fără acompaniament. În ele compozitorul reflectă interesant pe baza folclorului moldovenesc admiterea pseudoprimitivizmului, începută de compozitorii vesteuropeni: Bela Bartoc, Carl Orf. În cântecul *Ecoul*, variația intonațională se îmbină cu efectele dinamice ale „ecoului“. Multă inventivitate de compozitor legată de pătrunderea în lumea copilăriei, este deseoperită în cântecele lui I. Macovei pe versurile lui Gr.Vieru. Tematica acestor cântece este foarte diferită — frumusețea naturii (*Soarele, Codrul, Curcubeul*), dragostea față de plaiul natal (*Moldovioară*), viața fericită în familie (*Casa noastră, Mama, La mulți ani*), gluma (*Toba ariciului, Numărătoarea, Cântecul broscuțelor, Trenul*). Stilul cântecelor pe versurile lui Gr.Vieru, ca și al cântecelor pe versuri populare este strălucitor de național. În același timp, în ele se observă o rază și mai mare a acțiunilor tehnicii de compozitor, bazată pe semantica copilăriei.

Cântecul pentru copii din prima jumătate a anilor '70 este strâns legat de tradițiile care s-au format în cântecele anilor '50—'60. Dar, odată cu venirea unui șir întreg de autori, în dezvoltarea acestui gen au fost menționate și tendințe noi de creație. Spre cântecul pentru copii s-au îndreptat O. Negruța, E. Doga, T. Zgureanu, I. Neaga și alții. Depărtându-se de situațiile general-copilărești, caută noi intonații individualizate, elemente de modul-armonioase, formule ritmice. Un rol deosebit a început să-l aibă structura acompaniamentului. În armonie intră și disonanța (*Mingea nouă* de S.Lungu, *Spicul* de V.Masiucov). Au devenit mai descătușate elementele metro-ritmice. În particular, originala combinație polimetrică a vocii și a acompaniamentului se întâlnește în cântecul *Bună ziua, festivalule* de Z. Tkaci — F. Mironov. A devenit tot mai pronunțat interesul compozitorilor pentru alcătuirea cântecelor pentru cor pe 2 și 3 voci (*Te aștept primăvara* de V. Vrabie — N. Josu, *Pastel, Toamnă* de Z. Tkaci — V. Teleucă, *Unde crește-un pom pe glie* de I. Țibulschi — Gr. Vieru, *Amurg de vară* de T. Zgureanu — I. Boldum, *Ghiocelul* de C. Rusnac — Gr. Vieru) și chiar pentru cor de patru voci (*Legământ* de I. Neaga — V. Galaicu).

În sfârșit, în cântecele din prima jumătate a anilor '70 au fost menționate începuturile unei noi orientări în estradă. De această orientare sunt legate cântecele *Mama* de E. Doga, *Este o țară din povești* de V. Slivinski. În ultimul cântec cromatizmul național-caracteristic și ritmica sincopată se îmbină cu armoniile „de estradă“ — nonacordul dominant cu nonă în mijloc, nonacord pe treapta a doua joasă.

Într-adevăr, aici nu ne putem opri asupra finalului extraordinar al filmului *Maria, Mirabela* pe muzica lui E. Doga pătrunsă de soare, de frumusețe, de dragoste față de natură și față de lumea înconjurătoare. Ea se deosebește prin armonia sufletească interioară și, în același timp, prin aspirația romantică. Finalul reprezintă un șir de descoperiri extraordinare și melodioase, unde fiecare cântec nou curge lent din precedentul. Copilul pășește în viață uitându-se cu ochii larg deschiși la lumea uimitoare și plină de minuni. În cântecul duios și domol se deschide imaginea curată a omului micuț, pentru care „fiecare zi nouă se trezește ca o minune“ (versurile lui Gr. Vieru). Punctul culminant al scenei, cântecul *Maria, Mirabela*, este un exemplu de utilizare a intonațiilor romantico-inspirate în muzica de estradă. După ce ansamblul vocal interpretează refrenul pe un fundul particular, urmează recitalul expresiv și corul „păsărilor“. Cântecul *Fie ca zorii să lumineze întruna* reprezintă imnul liric al pământului, mării, naturiei înconjurătoare.

Un salt calitativ a avut loc în cântecul moldovenesc pentru copii la hotarul anilor '70—'80. Pentru această perioadă sunt caracteristice un puternic aflux de potență de compozitor, o extindere a conținutului, apariția unor noi varietăți de gen, la fel și orientări creative. În această perioadă au fost publicate cântecele a 25 de autori, inclusiv și a celor care pentru prima dată au apelat la acest gen: T. Zgureanu, S. Buzilă, V. Lorinov, E. Mamot, G. Mustea, A. Tamazlăcaru. Activizării creației i-a ajutat ediția periodică a „caietelor moldovenești“ pentru copii (1979), în care pentru prima dată a fost diferențiată orientarea de vârstă — au apărut indecatoarele „pentru preșcolari“, „pentru elevii claselor întâia — a treia“ și altele.

După tematică și după dificultățile de interpretare, cântecele pentru copiii mici și cele pentru școlarii din clasele primare se unesc într-un singur grup. Din el fac parte: cântecele-jocuri, număratoarele, cântecele de leagăn, cântecele despre animale, peisajele naturii (*Trei iezi* de I. Macovei, *De-a paiul* de M. Păcuraru, *Poftă bună!* de V. Crăciun, *Albina* de T. Chiriac, *În april* de T. Zgureanu, *Trei purcei* de E. Doga, *Numai pace, numai soare* de S. Buzilă). Acestor cântece le este caracteristică simplitatea mijloacelor de exprimare și proporțiile minime.

Cântecele adresate școlarilor mai mari, după tematică pot fi împărțite în trei grupe: cântecele despre școală și cântecele pionerești (*Venim la tine, școală!* de D. Chițenco — F. Mironov, *Ne-a învățat învățătoarea* de A. Tamazlăcaru — Aur. Ciocanu, *Marș pioneresc* de O. Negruța — Aur. Ciocanu, *Marșul cercetașilor roșii* de V. Verhola — C. Șișcan); cântecele de joacă și umoristice (*Muzicanții* de B. Dubosarschii — Aur. Ciocanu, *Cine cântă* de A. Tamazlăcaru — Aur. Ciocanu, *Orchestra minunată* de D. Chiriac — C. Dragomir, *Din neamul lui Păcală* de T. Chiriac — Iulian Filip); cântecele despre Patrie, despre Lenin, despre plaiul natal, despre prietenie și despre pace (*Moldovă, Moldovă frumoasă* de Z. Tkaci — Gr. Vieru, *Copiii Moldovei mele* de T. Zgureanu — A. Roșca, *Ce mult mi-i drag pământul* de S. Lungul — I. Vieru, *Am o doină* de Iu. Țibulschi — Gr. Vieru).

Capacitatea expresiv-tematică a cântecului contemporan pentru copii a chemat la viață câteva genuri noi. Printre ele — cântecele de glumă (*La școala iepurașilor* de S. Lungu, *Cum se spală ariciorii* de C. Rusnac, *Croitoreasa* A. Socireanschi). În cântecele de joc se manifestă dialoghistica, care presupune transformarea, pe rând, a copilului într-un alt personaj — interlocutor. Acestea sunt dialogurile de joc *Motănașul* de O. Negruța, *Piu, piu, piu* de A. Tamazlăcaru, *Spicule din vârf de pai*

de E. Mamot ș.a. Cântecul noii varietăți de gen — ghicitoarea, sunt pătrunse de duhul jocului (*Ce anotimp e oare?* de S. Lungu, *Zece frățiori*, *Cântec-ghicitoare* de E. Doga, *Cu cine?* de A. Tamazlăcaru). Atenția compozitorilor spre acest gen este atrasă de deschiderea unui strat folcloric absolut nou — folclorul pentru copii. Înregistrările folclorului copilăresc au fost descifrate și parțial au fost publicate de I. Macovei, A. Tamazlăcaru. Practica expedițiilor folclorice a ajutat compozitorilor aparte nu numai să audă intonația vie, dar și să-i reproducă maniera de interpretare.

În a doua jumătate a anilor '70 și în anii '80 s-a consolidat tendința spre compunerea cântecelor de estradă frapante. În acest gen lucrează B. Dubosarschi, T. Chiriac, V. Slivinski, A. Luxemburg. În maniera de estradă sunt scrise și cântecul Z. Tkaci *Noi cu fratele trăim în înțelegere* pe versurile I. Vecșegonov, *O zi importantă* pe versurile lui S. Mihalcov. În această perioadă apar compunerile pentru cor ale lui D. Chițenco. În special două cîntece pe versurile lui I. Bunin (*Pădurea, ca un foișor zugrăvi* și *Izvoru*) în care autorul încearcă să transmită coloritul pitoresc utilizând mijloacele orchestrației corale. Ciclul coral *La Grădina Zoologică* pe versurile L. Necrasova reprezintă niște schițe-portrete originale ale animalelor (*Păunu*, *Vulpișoara*, *Ursul*, *Lumea cu pene*). Cu toate acestea, în planul armoniei, aceste miniaturi scrise pentru corul de patru voci *a cappella*, sunt foarte complicate și cer o pregătire mai bună a colectivului coral și o experiență de interpretare a muzicii contemporane.

Desigur, tendința înnoirii vorbirii muzicale atât la nivel de conținut, cât și la nivel de formă, a atins, evident, și contextul folcloric. Improvizarea, ca urmare a momentului de joc a eliberat structurile pătrate de cântece. Este caracteristică, de exemplu, următoarea îmbinare de tacte în propozițiile: 4—17 t. (*Buburuza* de S. Lungu — A. Ciocanu), 8—13 t. (*Croitoreasa* de A. Sochireanschi — V. Galaicu), 4—3 t. (*Patru anotimpuri* de E. Doga — Gr. Vieru). Forma nepătrată este clătinată la fel de măsurile alternative (*Vreau să fiu soldat* de A. Sochireanschi — E. Bucov, *Baia* de A. Mular — Gr. Vieru, *Iepurașul* de P. Rivilis — Gr. Vieru).

Acompaniamentul instrumental tot mai des iese din limitele funcției-lor acompaniamentului, căpătând rolul participantului, egal în drepturi, în procesul muzical. Sau el intră în dialogul de joc cu partea vocală, pas cu pas alternându-se cu ea (*Ghiocelul* de V. Vilinciuc — Gr. Vieru, *Buburuza* de S. Lungu — A. Ciocanu), sau își ia asupra sa funcțiile

dezvoltării intonaționale (*Melc-melc-codobelc* de E.Doga — Gr. Vieru). Tendința spre instrumentalizarea cântecului pentru copii, caracteristică muzicii vocale contemporane în întregime, se manifestă prin introducerea în mijlocul cântecului a interludiilor instrumentale dezvoltate (*Motănașii* de B. Dubosarschi — R. Gorschi, *Bună dimineața, Iepurașul* de P. Rivilis — Gr. Vieru).

Recenzent: E. Mironenco, dr., prof. inter.

Larisa BALABAN

**LITURGHIA DE T. ZGUREANU:
PARTICULARITĂȚI DE COMPOZIȚIE ȘI DRAMATURGIE**

**THE LITURGY BY T. ZGUREANU:
DISTINGUISHING FEATURES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY**

The author of the article analyzes problems of dramaturgy art, the structure of the *Liturgy*, the expressive means and devices which this Moldovan composer uses in his work. The researcher draws attention to the arsenal of expressive means and devices of the *Liturgy* (a sphere of intonational source — the national melos, the Byzantian liturgical melodies, melodics, the manner of composing — polyphony of sub voice and imitating polyphony, homophonic-harmonious and heterophony basis with pedals, modality), and choral techniques.

Numele lui Teodor Zgureanu este legat de renașterea spiritualității și a conștiinței religioase în arta muzicală a Moldovei. Mărturisirea artistului precum că „în permanență simt prezența lui Dumnezeu“ nu este întâmplătoare. Căutarea, de-a lungul mai multor ani, a unor repere și adevăruri eterne, s-a reflectat în activitatea sa, și, mai ales, în creația compozitorului. T. Zgureanu a fost primul dirijor și interpret, care, încă în vremurile în care muzica religioasă bisericească era interzisă, când textul multor lucrări religioase clasice a fost schimbat, falsificat (spre exemplu, în lucrările religioase ale lui G. Musicescu), a abordat genurile muzicii bisericești, textele religioase, Biblia. T. Zgureanu a apelat la tematica religioasă, biblică și în calitate de compozitor. Muzica bisericească ocupă în creația sa un loc important.

Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, pentru cor feminin din patru voci, a fost scrisă de compozitor în 1997. Premiera lucrării a avut loc la 10 octombrie 1997 la Sala cu Orgă, în cadrul Festivalului internațional de muzică contemporană. Vorbind despre această lucrare, T. Zgureanu menționa că el „și-a propus să omită alte straturi intonaționale și să o întoarcă în albia tradițională a cântării bizantine, întrucât în *Liturghiile* predecesorilor săi: G. Musicescu, M. Berezovschi, A. Podoleanu, P. Constantinescu ș.a. poate fi sesizat stratul vechi al muzicii slavone... Cred că am reușit, chiar dacă am utilizat unele elemente ale armoniei moderne...

Este vorba de niște lucruri eterne care necesită o expresie profundă, o simțire interioară firească. În centrul atenției am plasat cercetarea structurilor modale ale melodiilor bizantine vechi, în corelare cu metodele de expunere moderne“ (1).

Calea prin care T. Zgureanu a stabilit elementele figurative ale acestei *Liturghii* este marcată de îmbinarea muzicii și a cuvântului, iar individualitatea compozitorului, stilul de exprimare pe care l-a ales, deși, în același timp, este fidel izvoarelor credinței, se manifestă într-un limbaj muzical înnoit, care ne face să sintetizăm, să modelăm noțiunile plastice și de stil ce au existat în trecut și care se nasc acum din nou. Trăsăturile principale ale *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur* scrisă de T. Zgureanu se manifestă în procesul artistic cu caracter integrant, care a contribuit la universalizarea conținutului de idei a slujbei religioase, prin prizma individuală, proprie stilului compozitorului.

Liturghia constă din compartimente obligatorii, pentru interpretarea în cadrul serviciului divin. Deși are un caracter complex, dramaturgia *Liturghiei* este unificată printr-o singură idee — cea de laudă și proslăvire a Domnului fapt ce denotă tratarea originală a obiectivelor artistice propuse. Acest proces necesită modificarea succesiunii textelor, cu diferențierea volumului și destinației fiecărei părți; a funcțiilor dramaturgice ale acestora, ce se completează reciproc, uneori chiar contrastează între ele în contextul întregului ciclu.

Tratarea dramaturgică individuală a acestui gen „ce ține de veșnicie“ este posibilă datorită accentului pe sfera figurativ-semantică a compartimentelor principale; în acest context culminațiile capătă o importanță deosebită, astfel încât autorul atrage o atenție sporită selectării corelațiilor tonale, metodicii lucrului cu materialul muzical, componenței soliștilor.

Tratând *Liturghia* sub două aspecte — ca gen destinat nemijlocit serviciului divin și ca gen de Liturghie-concert — putem să menționăm concepția structurală complexă și echilibrată ce se percepe ca un tot întreg, unitar, în care subiectul biblic servește drept suport pentru o arhitectonică stabilă. De asemenea, drept puncte de referință servesc și părțile obligatorii (ce țin de ritual), între care sunt întinse „arcade“ de legătură părți tratate în viziunea proprie a compozitorului. Astfel, în procesul de stabilire a formei ciclului putem întrevădea trăsături ale formei tripartite, formă ce corespunde, respectiv, celor trei etape de dezvoltare în *Liturghie*:

1. Prologul (părțile I—IV),
2. Partea centrală (părțile V—XII),
3. Partea de încheiere sau concluzivă (părțile XIII—XXI).

În lucrare sunt reflectate în mod organic cele mai importante momente ale ritualului bisericesc, unde, alături de părțile obligatorii, cu rol de călăuză, cum ar fi *Doamne miluiește* (ectenیا mare), *Aliluia* (una din părțile obligatorii), *Sfinte Dumnezeule*, *Unul Sfânt, Și Duhului Tău*, *Mărire Ție*, *Bine este cuvântat*, *Cade-se cu adevărat*, *Lăudați pre Domnul din ceruri* sunt prezente, după cum am arătat mai sus, și părți legate de dezvoltarea interioară a dramaturgiei muzicale. Plastica artistică pregnantă și, totodată, de sine stătătoare a acestora presupune, într-o anumită măsură, interpretarea lor în afara contextului *Liturghiei*, ca piese de concert separate, pentru un larg auditoriu de ascultători. Astea sunt părțile: *Imnul Heruvic*, *Mila păcii*, *Tatăl nostru*, *Bine este cuvântat*, *Văzut-am lumina*, *Întru numele Domnului*. Sfera imaginilor muzicale din cadrul acestora este exprimată cu multă elocvență datorită unor particularități stilistice care deviază, oarecum, de la normele ortodoxe de scriere a muzicii bisericești.

Pentru a confirma cu certitudine caracterul unitar al *Liturghiei*, în condițiile în care aceasta conține trei compartimente subordonate și are vădite trăsături concertistice, vom analiza mai detaliat arhitectura ciclului. Așadar, *Veniți să ne închinăm* reprezintă începutul *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur* scrisă de T. Zgureanu. Ectenia *Doamne miluiește* — rugăciune ce se repetă de trei ori, „pregătește“ o parte ulterioară mai desfășurată — rugăciunea treisfântă *Sfinte Dumnezeule*, unde cererea de miluire este sonorizată în aceeași expunere polifonică. Menționăm de asemenea divizările heterofonice în partea *Mărire Tatălui*. *Aliluia* apare ca o încheiere logică a prologului și se evidențiază printr-o emotivitate înălțătoare a cântării pe fundalul unui ison bazat

pe consonanțe perfecte din două și mai apoi din trei voci, care sună mai sus sau mai jos decât melodia, etalând o sonoritate de tip monodic. Expoziția compartimentului central include părțile *Unul Sfânt, Și duhului Tău, Mărire Ție*, după care urmează motivul rugăciunii *Doamne miluiește*, cu un caracter sonor luminos.

Sfera figurativ-emoțională deosebit de pregnantă în *Imnul Heruvic* este determinată pentru acesta, la fel ca și pentru *Mila păcii* ce urmează, unde se introduc diferite gradații ale stării de sfințenie luminoasă. Cântarea de încheiere a acestui compartiment, *Bine este cuvântat* (partea XII) este bazată pe fraze melodice cantabile, pe fundalul unor pedale duble în cvintă, la început în partida sopranelor, iar mai apoi în cea de alto. Astfel, are loc procesul de afirmare a semnificativității textului biblic (în ritualul bisericesc acesta corespunde cu împărtășania clericilor în altar).

Compartimentul concluziv conține câteva părți. *Pre Time Te lăudăm* cu un caracter imnic, de laudă este compact în plan arhitectonic și laconic în ce privește metoda de exprimare muzicală (expunerea armonică); întreaga cântare emanând o stare de recunoștință către Dumnezeu. În cântarea următoare *Cade-se cu adevărat*, monologul apare într-o variantă melodică cantabilă, susținut de un sunet de fundal, menținut de-a lungul întregii cântări, ce are funcția de ison. Acest procedeu creează o anumită asociație cu ritualul bizantin, păstrată și în partea ulterioară, *Pre toți și pre toate*, cântare ce pregătește apariția unei părți centrale a *Liturghiei Tatăl nostru*. Această rugăciune, de o importanță conceptuală, este prezentată într-o formă desfășurată — trio susținut de cor. În *Lăudați pre Domnul din ceruri* apare un material muzical concluziv, cu un caracter solemn, festiv, cu o structură destul de desfășurată în *Aleluia*, melodia căreia este dublată în terțe de alto, și mai apoi de soprano, pe fundalul isonului. Terțetul *Văzut-am lumina* îmbină cantabilitatea liniei melodice cu varierea duratelor lungi ale vocilor însoțitoare, fapt ce creează efectul unor pete de lumină colorată în nuanțe timbrale calde. *Întru Numele Domnului* — partea culminantă, în spiritul unei apoteoze cu încheiere declamată, reprezintă statornicia și trăinicia credinței, și este unită cu partea următoare, de încheiere a *Liturghiei Mulți ani trăiască* prin introducerea în textura corală a unor consonanțe tensionate. Această din urmă parte, activă, cu o factură densă, este expusă într-o pulsație ritmică neîncetată, în diferite variante.

Astfel, realizarea concepției *Liturghiei* a reliefat originalitatea și specificitatea scriiturii compozitorului, fapt ce a condiționat nu doar

particularitățile stilistice ale acestei lucrări, dar și calitatea întruchipării ideilor. Acest fapt a avut loc datorită alegerii adecvate a mijloacelor de expresie: melosul de inspirație bizantină sau de origine românească, stilul mai degrabă heterofonic (divizări ale unisonurilor, isonurile) decât imitativ-polifonic, expresivitatea reliefului voluminos al facturii, originalitatea paletii timbral-armonice, cât și compoziții și dramaturgii cu accentuarea părților celor mai importante, cu rol determinant în cadrul *Liturghiei* (*Imnul Heruvic*, *Mila păcii*, *Tatăl nostru*, *Bine este cuvântat*, *Văzut-am lumina*, *Întru numele Domnului*, *Mulți ani trăiască*). Anume în aceste părți, într-o formă imagistică plină de expresivitate, a fost reflectată esența filozofico-estetică a problemei universale a credinței. În *Imnul Heruvic*, *Mila păcii*, *Văzut-am lumina*, sunt utilizate două sfere paralele ale dezvoltării dramaturgice — prima dintre ele accentuează stabilitatea imaginii artistice, iar cea de-a doua dinamica procesuală.

Particularitățile structurii arhitectonice a cântărilor *Liturghiei*, în primul rând, sunt legate de principiul mișcării treptate, de orientarea spre detașarea de la repetările simple. Totodată, ea este marcată de tendința exprimată prin contrapunerea contrastantă a părților cu diferite structuri facturale (omofon-armonică, segmente de monodie, dublări în octave, caracterul imitativ deseori pe fundal de ison cu rol de contrapunct, caracterul coral al cadențelor), tendință destul de importantă în cadrul procesului de stabilire a formei. Diversitatea rezultatelor artistice, legate de sprijinul pe „lexicul” cântării bisericești și individualizării sale prin cantabilitate, pe de o parte, și, pe de alta caracterul monodic, apropiat de sursele naționale, adresarea către procedeele heterofoniei și a dezvoltării imitativ-polifonice, la diverse procedee de variere sunt trăsături determinante ale stilului melodic al *Liturghiei*.

Procedeele de augmentare a verigilor sonore ale melodiilor cantilene vocale generează și sporirea cantabilității melodice. Deseori înnoirea variantică a acestora se îmbină cu densitatea armoniilor modale naturale. Principiul de bază al formării acestora este dezvoltarea liberă a liniei melodice, cu expunerea variantică a unor motive.

În general, metoda de dezvoltare muzicală în *Liturghie* este bazată pe tratarea complexă și pe generalizarea trăsăturilor monodiei bisericești bizantine și a melosului popular al cântecului românesc în contextul heterofonic-polifonic. Corelarea și legătura certă a acestor două surse inițiale condiționează pregnanța reliefului melodic al temelor, cât și augmentarea texturii heterofono-polifonice a acestora.

Menționând prezența unor trăsături omofon-armonice, trebuie să menționăm și pătrunderea unor procedee polifonice deosebite în organizarea factuală a *Liturghiei*. Senzația unei înnoiri continue apare în urma preschimbării variantice neîntrerupte a jalonărilor imitative. Această împletitură polifonico-variantică originală conferă facturii un caracter diferențiat în ce privește calitățile timbrale și de registru.

Dificultățile interpretative sunt legate de respectarea cerinței de a intona curat și corect melodia în acele părți ale *Liturghiei*, în care este pe larg utilizat procesul de modulație, și, implicit, apariția unor tonuri de sensibilitate ale altor tonalități, fapt ce necesită, în condițiile interpretării *a cappella*, o pregătire profesionistă respectivă atât a coriștilor, cât și a dirijorului, care trebuie să acordeze corul la camerton. Interpretarea consunărilor de tip cluster de asemenea reprezintă una dintre dificultățile acestei partituri corale, din cauza preciziei de emisie intonațională și a verificării cât se poate de riguroase a auzului.

În articolul *Cum se interpretează muzica sec. XX I*. Holopov propune intonarea lucrărilor cu structuri armonice complicate, în baza principiului de sprijin pe constanta modală (2). Elaborarea bazei tonal-modale stabile, în procesul de studiere a lucrărilor moderne (în opoziție față de intonarea intervalică), fără îndoială, va contribui la depășirea dificultăților interpretative.

Măsurile alternative (cum ar fi, de exemplu, cele din nr. XIV — *Ca-de-se cu adevărat*, — unde, în cadrul monodiei cu ison, sunt indicate măsurile: 4/4, 12/8, 9/8, 3/4, 6/8, 4/4, 3/4 etc.) reprezintă o altă piatră de încercare pentru interpreți.

În general pentru *Liturghie*, este caracteristică o consolidare interioară, dictată, cum am arătat mai sus, nu doar de legitățile genului, ci și de universalitatea ideii de laudă, de mărire a lui Dumnezeu. Având în vedere volumul masiv al lucrării, este important să menționăm și polivalența planului figurativ al fiecărei dintre părți, care, însă, nu diminuează caracterul unitar și orientarea estetică generală a lucrării. Accentele logice amplasate de către autor în părțile centrale cele mai importante au contribuit la fixarea momentelor principale ale poziției sale personale, ca adept al unor adevăruri eterne. Fără să se evidențieze în contextul general al *Liturghiei* ca gen al ritualului bisericesc, aceste cântări capătă posibilitatea de a fi sonorizate de sine stătător, într-o tratare amplă și impresionantă, în sălile de concert.

Expunând concluziile privind principiile compoziționale generale ale *Liturghiei* lui T. Zgureanu, menționăm complexitatea tratărilor

materialului muzical: prezența trăsăturilor caracteristice ale melosului regional alimentat din sursele românești; corelarea melosului popular național cu monodia tradițională bizantină; expresivitate obținută prin varietatea armonică — rafinată și fină în comaprtimele „aeriene“ și densă în momentele de apoteoză, în părțile solemne concluzive; măiestrie în ce privește maniera de scriere heterofonico-polifonică, la care compozitorul apelează în părțile expositive și de dezvoltare a sferei figurative.

Datorită tratării componistice originale și novatoare, *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* a lui Teodor Zgureanu conține, fără îndoială, premise pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii religioase moldovenești.

Referințe:

1. Din discuția autorului articolului cu compozitorul.
2. Холопов Ю. Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха. — Москва, 1985. — С.59-85.

Recenzent: D. Bunea, dr.

Olga VLAICU

LUCRĂRILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE BORIS DUBOSARSCHI: ASPECTE INTERPRETATIVE

WORKS FOR VIOLIN AND PIANO BY BORIS DUBOSARSCHI INTERPRETATIVE ASPECTS

The author considers the pieces for violin and piano by B. Dubossarsky, one of the leading composers of Moldova in the field of chamber-instrumental creation. She reveals the specific features of the content and form, genre and style, composition and dramaturgy of the analyzed works. Methodical recommendations for their performance are given in the article.

Lucrările pentru vioară și pian ale lui B. Dubosarschi sunt destul de diverse atât după genuri, cât și după conținutul de imagini. Un loc important îl ocupă piesele dansante. Să analizăm particularitățile acestora, apelând la un opus reprezentativ din acest punct de vedere — *Bătuta* pentru vioară și pian.

Caracterul genuistic al muzicii determină toate mijloacele de expresivitate: predominarea modului major, tempoul rapid, metrul accentuat, structurile pătrate, formulele melodico-ritmice caracteristice. *Bătuta* este scrisă într-o formă tripartită complexă cu partea mediană contrastantă. Principalul mijloc de creare a contrastului este alternarea genului. Dacă în părțile extreme domină ritmul scânteietor al bătutei, atunci mijlocul este expus în stilul unei hore lente. Aici încetinește puțin tempoul (*meno mosso*), metrul devine mai moale și mai lin (6/8 după 2/4), se schimbă tonalitatea (*D-dur* trece în *A-dur*). Compartimentele formei se deosebesc, de asemenea, prin proporții și prin numărul temelor.

Partea întâia este cea mai desfășurată, fiind anticipată de o introducere de 8 măsuri la pian, în care pe sunetele dominantei se creează o atmosferă veselă, dansantă. Remarcăm în introducere principiul arhitectonic de bază — *repetarea* unor elemente structurale mici (predominant — de 4 măsuri). În introducere, acest principiu este folosit în varierea materialului tematic din primele 4 măsuri: la început el se expune la pian, apoi — la vioară. În continuare, B. Dubosarschi recurge la repetarea exactă a materialului, fără să-l transcrie, ci utilizând semnele de repriză.

Pe lângă aceasta, în prima parte a *Bătutei* se folosește procedeul de formare a temelor prin varierea motivelor. Pentru aceasta, compozitorul apelează la procedeul clasic de variere a facturii, în care schimbarea unor detalii ale materialului tematic nu influențează asupra contururilor melodiei, formei, planului armonic. În rezultat, în cadrul primei părți a *Bătutei* se expun o mulțime de elemente tematice asemănătoare și, în același timp, diverse. Predomină stilul expozițiv și pentru a reda impresia de mișcare a discursului sonor, interpretul va recurge la prezentarea elementelor tematice în diferite nuanțe dinamice. O particularitate a partiției viorii în compartimentul analizat reprezintă un număr mare de note duble și hașuri corespunzătoare.

Partea mediană a *Bătutei* este mai mică după proporții. Aici se expune o cantilenă la vioară, fiind însoțită de acorduri arpegiate la pian. Pe lângă aceasta, instrumentele se completează reciproc, expunându-se formule intonative ba la un instrument, ba la altul. O particularitate a tematismului din partea mediană reprezintă salturi la intervale largi pe legato și succedarea la distanță mică a duratelor ritmice contrastante.

Repriza este prescurtată, aducând atmosfera emoțională și cercul de imagini de la debutul opusului. Dar aici se simte și influența părții

mediane prin introducerea salturilor în melodia expusă la vioară, iar unele turații intonative ne amintesc de tema lirică a horei.

Similară cu *Bătuta* este și o altă piesă cu caracter de dans a lui B. Dubosarschi — *Dans de glumă*. Ca și în miniatura precedentă, ea redă trăsăturile dansului menționat: se expune în tempoul *Allegretto*, măsura 2/4, conține desene ritmice punctate și sincopate cu accente caracteristice.

Un efect comic al muzicii se creează și prin faptul că autorul efectuează imitarea sonorității ansamblului popular de muzicanți-amatori: se imită sunetele unor instrumente, cu efectul „atingerii greșite“ a înălțimii sunetelor. Astfel, introducerea de 8 măsuri se percepe ca „loviturile“ tobei mari, care impune o anumită formulă ritmică. În continuare, aceasta va îndeplini rolul de refren ritmic. Materialul răsună ba în varianta armonică cu treapta a V și a IV ridicată pe *forte*, ba pe o voce în registru grav cu nuanța de *piano*. Astfel se creează un efect stereofonic (aproape — departe), o profunzime deosebită a facturii, precum și impresia de contraste între *tutti* și *solo*.

Tema de bază a viorii apare pentru prima dată pe fundal ritmic menționat, de aceea interpretul va fi atent la executarea ritmică a melodiei, la sonoritatea uniformă și la caracterul impulsiv. La sfârșitul fiecărei construcții din 4 măsuri, în momentul finisării gândului muzical, are loc un moment comic: în loc de oprire pe treapta I a tonalității *G-dur* răsună sunetul *as*, însoțit de un acord bifuncțional la pian: în mâna stângă se expune cvinta *as — es*; în mâna dreaptă — cvartsectacordul tonalității *Des-dur*.

În continuare, tema va apărea încă de două ori și de fiecare dată cu schimbări de factură — prima dată pe *forte*, cu note duble (în vocea inferioară răsună coarda deschisă *D*), cu o octavă mai sus, iar a doua oară tema este însoțită cu isonuri mobile la pian. În general, în *Dansul de glumă* se folosesc intenționat structuri pătrate și fracționări ale motivelor, accentuându-se caracterul constitutiv al formei, alcătuită din perioade aparte ca niște „cubulețe“. Interpretul are de rezolvat o sarcină dublă: pe de o parte, el trebuie să arate contrastele folosind diverse hașuri, pe de altă parte, el trebuie să „construiască“ o linie dramaturgică în așa mod, ca ea să nu se întrerupă, ci să ducă treptat spre culminația de la începutul reprizei.

Să urmărim din acest punct de vedere procesele tematice din parțiția viorii. Pe lângă tema de bază analizată (*a*), în partea I a formei tripartite complexe se expune încă o formațiune tematică (*b*), care are

caracter de pasaj. Autorul utilizează același desen ritmic, linia melodică ondulatorie, consunarea de secundă mică a treptelor a IV ridicată și a V în acompaniament. Doar sunetul „greșit“ *as* de la sfârșitul propozițiilor se înlocuiește cu flajeolet. La repetarea temei, analogic cu prima, se folosește expunerea pe două voci (cu baza pe sunetul *d* în calitate de burdon), se „înălță“ cu o octavă mai sus, iar apoi și cu două octave mai sus, interpretându-se cu hașură dublă. Profilul dinamic ai acestui compartiment se prezintă în modul următor: $a + b + a_1 + b_1 + b_2$.

Cel mai mare contrast trebuie să apară între compartimentele a_1 și b_1 , iar în succesiunea b_1 și b_2 se va realiza o finisare logică a unui compartiment mare al formei.

Partea mediană (*C*), la fel ca și în *Bătuta*, analizată mai sus, are tempo mai lent (*Un poco meno mosso*), desen ritmic mai moale, caracter liric. După sunetele stridente din registrul acut în expunerea melodiei la vioară de la sfârșitul primei părți, discursul sonor se desfășoară în registrul mediu; timbrul devine mai dens și profund. Mișcarea lină a muzicii se accentuează prin executarea pe legato a melodiei. Însă între partea mediană și începutul piesei găsim și momente comune. În partiția pianului permanent se repetă secunda mică dintre treptele a IV ridicată și a V (în cazul dat, în cadrul tonalității *C-dur*). Sfârșitul perioadei se realizează printr-un procedeu special: la trecerea tonalității *C-dur* în paralela *a-moll* în cadențe apare sunetul *es*, lărgind structura de 8 măsuri până la 10 măsuri. Repetarea variată a temei se efectuează cu o octavă ascendentă, pe un acompaniament ornamentat ce imită sonoritatea țambalului.

Astfel, *Dansul de glumă* poate fi considerat un exemplu original, în caracter de scherzo, de tratare a genului popular tradițional.

Dacă în *Dansul de glumă* interacțiunea elementelor de dans și scherzo este în favoarea primului, atunci în *Umoresca* aceste două elemente se combină altfel: în prezența elementelor dansante prevalează cele de scherzo. B. Dubosarschi folosește în *Umoresca* drept bază pentru tematismul dansant ragtime-ul. La prima vedere acest lucru pare paradoxal, deoarece ragtime-ul, după cum se știe, este „un gen în exclusivitate pentru pian“ (1). „Pianul în ragtime se tratează ca un instrument nu melodic sau armonic, ci de percuție. Pianistul menestrel transpune la pian principiile interpretării în ansamblu la banjo, accentuându-le și intensificându-le. Tehnica ragtime-ului se bazează pe sonoritatea de staccato, pe pete acordice, pe accente ritmice deosebit de aspre“ (2). Probabil, acest fapt a condiționat rolul important pe care partiția pia-

nului are în *Umoresca* lui B. Dubosarschi. Funcția pianului, mai ales la începutul piesei, se determină ca acompaniament pentru melodia viorii, care se construiește după principiile caracteristice genului ragtime: „Principiul ritmic al ragtime-ului se bazează pe contrapunerea în tempoul rapid al ritmului ostinato de marș în mâna stângă și ritmului sincopat în mâna dreaptă, care se distinge printr-o mobilitate de două ori mai mare“ (3).

Umoresca debutează cu o introducere la pian, care impune un ritm anume ce are optimea ca timp metric. Pulsația ritmică în partiția viorii se realizează prin succesiunea șaisprezecimilor. Menționez că foarte repede contrastul între partițiile viorii și pianului se șterge; între ele se formează imitații intonative, combinații contrastante și înrudite. Pianul dintr-un instrument de însoțitor devine un participant egal al ansamblului. De aceea trăsăturile genuistice ale ragtime-ului în *Umoresca* nu sunt clar evidențiate. Într-un șir de momente pe primul plan iese mișcarea dansantă vioaie, cu o ritmică ciudată (amintim că cuvântul *ragtime* semnifică „ritm întrerupt“).

Elementele de scherzo și cele comice nu contravin în principiu naturii ragtime-ului. Din contra; V.Konen consideră că „... trăsăturile muzicii negrilor au fost aici întruchipate (în ragtime — V.O.) în spiritul comic-ascuțit și ușuratic“ (4). B. Dubosarschi în miniatura sa accentuează acest spirit, îndreptățind titlul de *Umoresca*. Trăsăturile comismului se manifestă multilateral, urmând logicii, care alcătuiește baza oricăror efecte comice, — logicii *necorespunderii*. Acestea sunt diferitele „surprize“, momente de exagerare, diminuare, necorespundere, contraste, dezacorduri etc. (5).

În introducere la *Umoresca* momentul de „surpriză“ apare o singură dată, când repetarea sunetului prelung *d* în registrul grav este anticipată de apogiatura dublă, ce înconjoară prin semitonuri treapta a cincina a modului. Dar deja tema de bază la vioară include diverse efecte comice. Ele sunt legate de particularități modale, ritmice și de hașură.

În cadrul tonalității *G-dur* (deși compozitorul nu scrie semnele de alterație), însemnătatea modală a treptelor permanent se schimbă. Alături de treptele naturale se folosesc intensiv treptele coborâte (II, III, IV, VI), ceea ce demonstrează importanța modurilor de jazz. Nucleul intonativ al temei include 3 măsuri și această „încălcare“ a structurii pătrate este legată cu apariția în măsura 3 a sunetului tonicii *g*, care inițial avea o apogiatură accentuată, iar apoi printr-o mișcare pe glisando este „aruncat“ la două octave în jos. Din punct de vedere al

conținutului este importantă respectarea indicațiilor autorului: apogiatura pe timpul slab se execută prin mișcarea arcușului în jos, iar glissando se interpretează prin mișcarea arcușului în sus. Astfel, apogiatura se triplează, iar mișcarea ulterioară îi redă o sonoritate șuierătoare.

Elementul de surpriză este accentuat și prin nuanțele dinamice. După o sonoritate moderată a motivului inițial, sunetul g trebuie să răsunе deosebit de strident. Fraza a doua a temei reprezintă varierea primei. Aici menționăm apariția treptei coborâte, precum și mărirea diapazonului în mișcarea pe glissando. Partiția pianului creează un fundal ritmic activ, în care se efectuează lărgirea intervalică a apogiaturii duble la cvinta modului.

În general, această temă din 12 măsuri reprezintă o creștere dinamică. Ultimele măsuri se execută pe *forte*, intensificându-se la început prin note duble, iar mai apoi cu acorduri din trei sunete. Sonoritatea este dinamizată prin pasajele de octavă interpretate glissando, atingerea registrului acut. Acompaniamentul la pian de asemenea se activează, îmbogățindu-se cu acorduri sincopate și accentuate.

În continuare forma se subordonează logicii modificărilor variaționale-variative destul de ingenioase. Acumularea treptată a elementelor contrastante va contribui la faptul că tema va apărea de fiecare dată într-o nouă fațetă, păstrându-și în același timp caracterul comic.

Primele două expuneri ale temei, care se separă una de alta și de materialul ulterior prin cezuri, formează zona exozitivă a compoziției, care poate fi numită convențional perioadă. În factura din al doilea compartiment se intensifică elementele de dialog. Vioara și pianul, de parcă „tachinându-se“ unul pe altul, expun motivul principal în diferite registre și tonalități. Partiția viorii abundă în hașuri originale. Motive sincopate, pe staccato alternează cu triluri pe sul ponticello. Note duble și acorduri pizzicato completează acest tablou. Schimbările de registru și dinamică în partițiile ambilor participanți ai ansamblului contribuie la accentuarea caracterului de scherzo.

Următorul compartiment al piesei *Umoresca* (măsurile 35—82) are un caracter dezvoltător. Aici întâlnim o mulțime de imitații, instabilitate tonală, lipsa structurilor exozitive, un tempo vertiginos de dezvoltare. Patosul principal al compartimentului constă în „epuizarea“ materialului tematic de bază, care parcă demonstrează resurse interioare inepuizabile prin diversitatea expresiei. Numeroasele glissandi, apogiaturi, triluri, flajeolete, note duble și figuri ritmice neașteptate — totul contribuie la crearea imaginii unui dans impetuos, furtunos.

Repriza piesei este scurtă. Aici se oprește torentul mișcării neîntrerupte, revine tonalitatea principală, se creează o arcă tematică, redând integritate formei. Pentru interpretarea adecvată a piesei, este necesară o pregătire tehnică temeinică, precum și un simț dezvoltat al ansamblului.

Ideea artistică a unei alte lucrări de virtuozitate a lui B. Duboarschi — *Burlesca* — constă în contrapunerea contrastantă a părților exterioare rapide și a secțiunii mediane în tempo moderat, realizându-se astfel o formă tripartită simplă. Contrastul menționat este dictat prin expunerea a două imagini diferite — mișcarea „de zbor“ și mișcarea „pe loc“ greoaie.

Burlesca are o factură transparentă. Melodia viorii prin mișcarea uniformă continuă amintește de perpetuum mobile, în care linia melodică își schimbă ciudat conturul său. Aici se succedă motive recto tono cu fragmente ce au o polifonie latentă. Se aplică corzile duble. Logica dezvoltării sonore este subordonată mișcării de la registrul inferior spre cel superior.

Partiția pianului este liniară. Ea creează un fundal comod pentru prezentarea clară a melodiei viorii. Deseori ea dublează reperatele teme violonistice, însă nu „acoperă“ desenul ei intonativ, deoarece se găsește la o decimă inferioară.

Partea mediană, expusă aproape în întregime pe coarda G, abundă în contraste subite. Motivele scurte la vioară sunt întrerupte de acorduri la pian pe *sf*. Ele alternează cu mișcarea treptată dar cu întreruperi, în care fiecare sunet este accentuat. Materialul muzical al partițiilor viorii și pianului se dezvoltă parcă autonom una de alta, precum s-ar fi găsit în diferite spații artistice. Însă foarte repede pianul imită unul dintre motivele ce a răsunat la vioară și îl variază de mai multe ori (concomitent cu imitații la o decimă inferioară). În acest moment apare un efect ritmic interesant, când fiecare timp al măsurii este fracționat în durate de optimi, ce aparțin diferitelor voci ale facturii. Numeroasele salturi largi, contrastul între *détaché* și *staccato*, *glissandi*, trecerea treptată la notele duble și la diapazonul mare al registrelor dinamizează sonoritatea. În același timp momentul trecerii spre repriză este indicat cu remarcă *accelerando*.

Repriza formei se remarcă prin utilizarea în partiția pianului a turațiilor intonative din compartimentul median, prin introducerea dublărilor de terță în partiția viorii. La sfârșitul lucrării funcția melodică trece la pian, iar vioara susține îndelungat sunetul *e⁴* cu hașură dublă.

Capriccio alla rustica de B. Dubosarschi reprezintă o piesă dansantă, scrisă în forma tripartită complexă. Contrastul între părțile extreme și cea mediană nu este mare, deoarece tot materialul tematic este susținut în același gen, el se bazează pe trăsăturile folclorului moldovenesc de dans.

Tema de bază a *Capriccio*-ului apare după o introducere la pian, care prin pasaje energice de octave pregătește tonalitatea D-dur și prezintă formula acompaniamentului, tipică pentru tariful moldovenesc. Pe acest fundal se expune la vioară o melodie largă, într-un ritm uniform, ce redă trăsăturile sârbei: metrica accentuată de doi timpi, frazele din trei măsuri, desene ritmice ce îmbină mișcarea cu șaisprezecimi și figura punctată, ornamentare cu mordente.

Funcția facturii este repartizată clar între participanții ansamblului: vioara expune melodia, pianul o susține armonic prin acorduri modeste. Baza folclorică a muzicii este accentuată prin mijloace modale: în armonie se folosește treapta a IV ridicată.

Partea mediană (măsura 50) creează iluzia de încetinire a tempoului, deoarece tema viorii este expusă cu durate mai mari. Melodia răsună pe coarda G, ceea ce îi contribuie o intensitate și profunzime aparte. Nuanța de *ff* și *détaché* accentuează însemnătatea fiecărui sunet. În procesul de dezvoltare tema se expune cu note duble, folosindu-se ritmul punctat, ceea ce o apropie de materialul tematic inițial. Astfel se pregătește repriza opusului.

Remarcăm că autorul utilizează un procedeu componistic special la hotarul părții mediane și a reprizei. Din discursul intonativ se extrage un motiv de o măsură, ce se expune ba la vioară, ba la pian, creând impresia de dialog (vezi măsurile 80—87). Acest procedeu numit de E.Nazaikinski afirmare-accentuare, este folosit de B. Dubosarschi și în alte creații, spre exemplu, în *Umoresca* (măsurile 79—81). Aceasta mărturisește despre o utilizare intenționată a procedurii care are funcția sa compozițională de pregătire a reprizei.

B. Dubosarschi folosește analogic posibilitățile expresive ale viorii și în alte opusuri — *Două piese* din ciclul *Acuarela*, *Piesa concertistică* și *Valsul (Imitarea lui Kreisler)*. Lucrările menționate se utilizează frecvent în procesul didactic, sunt incluse în repertoriul concertistic al multor violoniști; unele dintre ele, cum ar fi *Bătuta*, *Umoresca*, *Burlesca* și *Capriccio alla rustica*, se interpretează la concursuri ca piese obligatorii. Cele relatate mai sus demonstrează că lucrările pentru vioară și pian ale lui B. Dubosarschi ocupă un loc aparte în arta muzicală contemporană a Moldovei.

Referințe:

1. Конен В. Пути американской музыки. — Москва: Музыка, 1965. — С. 231.
2. Ibid. — P. 231 — 232.
3. Ibid. — P. 232.
4. Ibid. — P. 231.
5. Despre comicul în muzică vezi, spre exemplu: Заковырина Т. К вопросу о комическом в инструментальной музыке // Эстетические очерки. Вып.4. — Москва, 1977.

Recenzent: T. Berezovicova, dr., conf. univ.

Nadejda COZLOVA

**SUITA CONCERTANTĂ PENTRU VIOLONCEL
ȘI PIAN DE GHEORGHE NEAGA:
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI**

**THE CONCERTANTE SUITE FOR VIOLONCELLO
AND PIANO BY GHEORGHE NEAGA:
PECULIARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY**

Instrumental music occupies a special place in the creative activity of Gheorghe Neaga, one of the most important Moldavian composers. The concertante suite for violoncello and piano fully reflects the genre particularities of a concert piece. The analysed work is written in the form of a suite that consists of 5 movements whose parts are contrasting in the thematic material, and individualized through their compositional functions but integrated through the artistic concept expressed inclusively in the tonal and intonative-thematic principles.

Muzica instrumentală ocupă un loc aparte în creația lui Gheorghe Neaga — unul dintre cei mai importanți compozitori moldoveni din sec XX. Analizând evoluția stilului lui Gh. Neaga, muzicologul E. Cleținici menționa că „individualitatea creatoare a compozitorului a fost reflectată pe deplin în genurile instrumentale“ (1). Spectrul genuistic al muzicii instrumentale a lui Gh. Neaga este destul de vast. El a compus trei simfonii, simfonia cu program *Perpetuum mobile*, în care este inclusă

și vocea, precum și două cvartete pentru coarde, sonate pentru pian, sonate pentru vioară, concerte pentru diferite instrumente solistice și orchestră, un număr mare de piese și cicluri de piese etc.

În diversitatea de opusuri instrumentale abordată de compozitor, sunt preferate instrumentele cu corzi, îndeosebi vioara. Acest fapt este firesc, deoarece Gh. Neaga a făcut parte din celebra familie de muzicieni: bunicul său Timofei Neaga a fost un lăutar vestit, tatăl său, Ștefan Neaga, a urmat primul din familie studiile profesionale de compozitor și pianist, devenind unul din fondatorii școlii componistice naționale.

Gh. Neaga a acordat mult timp și atenție interpretării la vioară și pedagogiei muzicale, evoluând des în concerte și predând mulți ani vioara la Conservatorul Moldovenesc de Stat. Din acest motiv, lucrările pentru instrumentele cu corzi ale lui Gh. Neaga reflectă nu numai interesul autorului față de acest grup instrumental, dar demonstrează cunoașterea tehnicii și a potențialului expresiv al acestor instrumente. În lucrările compozitorului pentru instrumentele cu corzi, în special pentru vioară, se reflectă cele mai profunde și esențiale calități umane, cetățenești ale lui Gh. Neaga, personalitatea lui neordinară.

Putem menționa astfel că violoncelul nu se află pe locul întâi în sistemul de priorități ale lui Gh. Neaga. Totuși, compozitorul a cunoscut la perfecție potențialul acestui instrument, folosind violoncelul în ansamblul simfonic și cameral, în cvartetul pentru corzi și diverse formule camerale. Aceste particularități se observă în următoarele lucrări: *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1976), *Piesa pentru violoncel și pian* (1980), la fel *Piesa concertantă pentru violoncel și pian* în cinci părți (1986).

Suita concertantă pentru violoncel și pian a fost anticipată de câteva lucrări instrumentale, printre care *Trei duete pentru vioară și pian*, *Simfonia a treia*, *Cvartetul pentru flaut, vioară, violoncel și pian*, *Caietul II de invențiuni* la două voci pentru pian. În toate aceste opusuri Gh. Neaga abordează aspecte originale de creație. Astfel, în dramaturgia *Duetelor pentru vioară și pian* pe prim plan se află corelația dintre două culori timbrale. Ideea principală a *Simfoniei a treia* este axată pe „... reflecțiile profunde ale artistului despre contemporaneitate, despre tinerețea sa și viața scurtă a omului“ (2). Ciclul cvadripartit al *Cvartetului pentru flaut, vioară, violoncel și pian* reflectă căutările lui Gh. Neaga în sinteza particularităților stilistice ale muzicii măștrilor vechi cu procedeele scriiturii coloristice și cu elementele folclorului moldovenesc. În invențiunile pentru pian Gh. Neaga demonstrează măiestria sa în tehnica de contrapunct.

Suita concertantă pentru violoncel și pian reflectă din plin particularitățile de gen ale unei piese de concert, definiția căreia o aducem în cele ce urmează din Enciclopedia muzicală: „Piesa concertantă (konzertschtuk) este o compoziție de formă mare, creată pentru o interpretare virtuoasă, strălucită în concerte“ (3). Lucrarea analizată este scrisă în forma unei suite în cinci părți, componentele căreia sunt contrastante în materialul tematic, sunt individualizate prin funcțiile compoziționale, însă sunt integrate prin conceptul artistic exprimat inclusiv în principiile dramaturgiei tonale și intonativ-tematice.

Partea I are rolul introductiv. Ea creează imagini energice, impulsive. Partea a II-a este un vals, are un caracter liric-expresiv. Partea a III-a este cea mai dezvoltată, caracterul ei este determinat deja în indicațiile de autor — *Tempo de menuetto*. Tema cu caracter dansant are funcții de refren în compoziția de rondo și se afla în contrast cu două formațiuni tematice episodice. Partea a IV-a este un nou vals care, spre deosebire de valsul din partea a II-a, are un caracter emoțional foarte condensat, genul valsului este tratat aici într-un aspect lent, rezervat (*Andante ben sostenuto*). Partea a V-a este un final energic, ritmat, ce amintește de impulsivitatea părții de debut. Structura de rondo și proporțiile mai mari o aseamănă cu menuetul din partea a III-a. Desfășurarea rapidă a evenimentelor muzicale, culminația generală ciclică precum și reluarea temei din partea întâia, în final, conferă ultimei părți a suitei un rol deosebit. Fără îndoială, putem vorbi despre un ciclu concentric, ce aduce în compoziția lucrării particularitățile unei forme monopartite: părțile extreme (I și V) au un caracter rapid, fără a avea o apartenență clară la un anumit gen; partea a II și a IV au caracter de vals, iar centrul compoziției simetrice este menuetul (partea a III-a).

Unitatea suitei este creată și datorită modului de tratare a instrumentelor. Violoncelul domină în acest ansamblu. El este purtătorul principal al materialului tematic. Funcția pianului rezumă la acompaniament. Pianul creează fundalul armonic, câte odată intrând în corelații imitaționale cu instrumentul solistic. Rolul prioritar al violoncelului este accentuat și datorită faptului că nici una dintre părțile *Suitei* nu conține momente pianistice solistice precum introducerea, încheierea sau interludiile.

Chiar dacă între părțile *Suitei concertante* există asemănări, ele formează, totuși, un contrast. Astfel, caracterul original al părții I este determinat de profilul intonațional al primelor trei măsuri, unde se expune tema de bază. Ea reiese dintr-un scurt motiv la violoncel, con-

struit pe o mișcare descendentă în cadrul intervalului de cvintă perfectă. Expresia acestui motiv este determinată de structura lui modală, bazată pe tonalitatea Si-bemol major în variantele ei diatonică și cromatică (cu schimbări cromatice ale treptelor VI, II, IV III). Remarcăm că îmbinarea diferitelor valori ritmice este creată prin divizarea primului timp al măsurii, urmată de o oprire bruscă pe următoarele două pătrimi ale măsurii ternare. Este foarte importantă articulația clară: fiecare sunet al motivului pe nuanța dinamică de forte trebuie să fie cântat *detache*, asemănător cu silabele clar pronunțate în discursul oratoric expresiv. Acest motiv cântat la violoncel este umbrat de acordul disonant, sec, la pian.

În dezvoltarea acestui motiv incipient Gh. Neaga ne demonstrează o ingeniozitate deosebită. Repetându-l cu exactitate la început, compozitorul creează apoi o variantă inversată, ascendentă a motivului, urmată de o evoluție intonativă liberă bazată pe un ritm punctat ce conduce spre o culminație melodică. Astfel, deja în tema de bază se găsește unitatea dialectică a elementelor contradictorii: a mișcării ascendente și descendente, a ritmului punctat și egal, a arcușurilor contrastante (*detache, legato, staccato, sforzando*).

Particularitățile intonativ-ritmice ale temei din partea întâia a *Suitei concertante* de Gh. Neaga determină specificitatea evoluției ulterioare a discursului sonor. El treptat se dinamizează prin dublarea temei în diferite intervale, prin transferarea temei în diverse registre, cuprinderea unui larg diapazon sonor. Partea pianului este bogată în imitații. În culminație compozitorul folosește tehnica în acorduri. Sonoritatea este foarte tensionată, se accelerează pulsația ritmică, pasajele cromatice se intensifică.

Secțiunea mediană din partea I a *Suitei concertante* ce reflectă trăsăturile unui lied tripartit cu repriză este bazată pe evoluția simultană a trei linii intonative. Una dintre ele este interpretată la violoncel. În această secțiune cu caracter neutru se succed liber sunete susținute, fragmente ale pasajelor în gamă cu segmente expuse în acorduri. Linia a doua este interpretată la pian. Aici sunt importante desenele melodice sincopate, alternările neobișnuite ale săriturilor ascendente și descendente. A treia linie intonativă se desfășoară în registrul median la pian, în mișcarea ascendentă de gamă, ce contrastează cu celelalte două elemente intonative cu ritmica sa egală.

În general, secțiunea mediană a părții întâi este percepută ca o muzică liniștită, contemplativă și servește ca o tranziție firească spre repriza prescurtată, unde tema principală este lipsită de caracterul energetic și impulsiv. Cu alte cuvinte, profilul dinamic al părții I al *Suitei*

concertante de Gh. Neaga poate fi comparat cu un val, în care se atinge rapid punctul culminant și apoi treptat, lent se coboară.

Ideea unei dramaturgii în valuri este utilizată în mod original și în partea a II a suitei — *Valsul*. Ea este realizată în formă concentrică: a b c b a. Secțiunile limitrofe (a) trasează o linie melodică la violoncel solo pe sunetele acordurilor. Structura acestei melodii accentuează de mai multe ori formula ritmică caracteristică pentru siciliană. Măsura de 6/8 nu este tipică pentru vals și aici lipsește figurația obișnuită în acompaniamentul propriu acestui gen (basul — două acorduri).

La început corelația dintre partidele violoncelului și pianului are un caracter complementar: replicile la pian apar numai în momentele când violoncelul susține sunetele lungi, astfel asigurându-se evidențierea materialului tematic la fiecare dintre instrumente. Reluarea temei la pian aduce un element contrastant, bazat pe durate în valori mici. Treptat, acest element pătrunde și în partida violoncelului, demonstrând astfel epuizarea impulsului tematic principal.

Secțiunea a doua a formei (b) este mai vibrantă. Purtătorul melodiei principale este violoncelul, iar pianul acompaniază. Melodia la violoncel sună în registrul acut. Creșterea expresiei are loc și prin varietatea ritmică, mai ales prin rolul figurilor ritmice sincopate și punctate. Factura densă în partida pianului corespunde caracterului ideatic-emoțiv al melodiei.

Partea centrală — *Valsul* (c) — aduce o nouă temă lirică care prezintă o mișcare lină în gamă ascendentă, completată cu o coborâre și este repetată de două ori. Compozitorul folosește aici procedeul mutării componentelor facturii pe verticală, care va fi continuat în mod logic în următorul fragment al formei: o ultimă aducere a temei transpune melodia de la violoncel la pian și evident intonațiile din partea pianului trec în linia melodică a instrumentului solistic.

Repriza *Valsului* (b, a) aduce unele schimbări în factură. La început (b) aceste modificări sunt legate de mutările verticale ale vocilor, în rezultatul cărora pianul este purtătorul liniei melodice. Apoi, odată cu reluarea temei inițiale (a), acompaniamentul la pian este dinamizat.

Imaginea principală a părții a treia din *Suita concertantă* a lui Gh. Neaga, după cum am menționat, este reprezentată de o melodie simplă cu caracter dansant, ce amintește de formulele intonative ale cântecelor și dansurilor populare moldovenești și formează aici refrenul structurii compoziției rondo. Expresivitatea ei izvorăște din structura modal-tonală clară și metrica simplă, accentuată. Punctele de reper

ale desenului melodic se bazează pe treptele stabile ale tonalității La major. Măsura ternară, alinierea la structurile pătrate, tempoul calm de menuet contribuie la crearea unor imagini de gen. Factura este simplă și transparentă: prevalează expunerea în trei voci, unde vocea principală este cântată de violoncel, iar la pian se imită intonațiile melodiei de bază de la violoncel, în același timp se formează un contrapunct. Caracterul asemănător cu o mișcare în pași ușori este accentuat prin nuanțele dinamice mici și arcușurile în *staccato*. Este deosebit de important rolul imitațiilor, ce tranșează întregul țesut sonor al acestei părți. Din acest motiv, în procesul interpretării acestei muzici, este important să accentuăm fiecare început de temă atât la violoncel, cât și la pian. Dialogul intonativ-tematic permanent ce se desfășoară între membrii formațiunii camerale creează o înrudire între componentele țesutului sonor (ce rezultă din unitatea intonativă a materialului tematic) asociată cu individualitatea vocilor, culorile timbrale personale.

Expunerea polifonică a temei se activează odată cu evoluția planului tonal-armonic. În afară de tonalitatea principală aici se întâlnesc și alte tonalități, unele foarte îndepărtate: fa-diez minor, do-diez minor, do minor.

Două episoade ale rondo-ului contrastează neesențial cu refrenul. Putem explica acest lucru prin faptul că în episoade continuă dezvoltarea temei refrenului, ce este cântată în alte tonalități (do-diez minor, Re major), iar în al doilea episod este dată în inversare. Ideea intonativă principală din episoade este concepută pe contrapunctul dintre tema refrenului și noi kontrasubiecte. În episodul întâi se evidențiază desenul melodic sincopat și tendința evoluției melodice spre registrul acut. În episodul al doilea mișcarea lină ternară este urmată de măsura de patru timpi (4/2), iar în factură se remarcă cu claritate tendința divizării valorilor. Menționăm că în episoadele unu și doi tema refrenului niciodată nu este cântată de violoncel. Profilul intonativ al instrumentului solistic se caracterizează printr-o înnoire permanentă. Partida pianului, însă, se aseamănă cu un *basso ostinato*, susținând tema de bază și cimentând întreaga construcție în acest mod, asigurând unitatea intonativă și contrastele imaginilor.

Chiar dacă partea a patra a *Suitei* are titlul de *Vals*, elementele dansante în ea, la fel ca în partea a doua a ciclului, sunt nivelate. Lipsește formula tradițională de acompaniament, constând din bas și două acorduri, iar caracterul polifonic al țesutului contrazice natura omofono-armonică a țesutului muzical propriu genului dansant. Mișcarea

liniară pe trei voci este structurată după principiul polifoniei contrastante, când fiecare voce reprezintă o variantă profund individualizată în plan ritmic și intonativ al arhetipului melodico-imagistic. Vocile exterioare corelează precum tema și inversarea ei, iar vocea de mijloc se evidențiază datorită formulelor ritmice mărunte cu o abundență de sincope. Însă toate aceste mijloace de expresie evoluează în registrul grav și median în condițiile unui tempo echilibrat, astfel creându-se o sonoritate sumbră și meditativă. Elementele dansante ale muzicii sunt diminuate la fel prin folosirea măsurii alternative: mișcarea ternară alternează cu măsurile binare.

În *Vals* nu există contraste tematice: secțiunea mediană a formei tripartite simple se bazează pe materialul din mișcările limitrofe, expusă în tonalitatea dominantei.

Starea de o meditație profundă creată în partea a patra a *Suitei concertante* de Gh. Neaga este anihilată de mișcarea dinamică, energia feroce a finalului *Allegro con spirito*. Tema de bază are un caracter întrerupt, creat de înlănțuirea unor motive scurte cu caracter impulsiv, de alternarea rapidă între mișcarea ascendentă și descendentă, de valorile contrastante. Acompaniamentul sec la pian susține armonic partida violoncelului. În țesutul din acompaniament se întrevăd elementele muzicii de taraf.

Episoadele aduc în rondo din partea finală un contrast care totuși nu schimbă caracterul tensionat, dinamic al discursului sonor. El se mișcă fără „ezetări“, parcă pe o singură respirație spre coda în care se afirmă ideea optimistă prin ritm capricios, ce redă îmbinarea bucuriei și tristeții, lupta binelui cu răul.

În încheierea analizei *Suitei concertante pentru violoncel și pian* de Gheorghe Neaga aducem cuvintele cunoscutului muzicolog rus Iu. Korev, ce reprezintă o reacție emoțională la arta interpretativă a muzicianului moldovean. Aceste cuvinte reflectă în plină măsură impresia pe care o creează muzica *Suitei concertante* de Gheorghe Neaga: „arta lui evocă tradițiile inedite și irepetabile ale măiestriei lăutărești așa cum ne-o imaginăm /.../ conform caracterului muzicii instrumentale populare. O libertate neobișnuită a intonării care se pare că nu se supune legilor acustice, ci doar fanteziei muzicantului. Frazarea spontană și plastică, firească precum respirația umană, precum cântecul păsărilor... O palestră de culori, o gamă policromă sonoră: simți că practic fiecare motiv, fiecare intonație și pauză este prețioasă pentru artist, asemenea unui briliant“ (4).

Referințe:

1. Клетинич Е. Инструментальная музыка Георгия Няги // Композиторы союзных республик. — Москва, 1983. — Вып.4. — С.3.
2. Клетинич Е. Георгий Няга // Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. — Кишинев, 1987. — С.240.
3. Концертштюк // Музыкальная энциклопедия. — Москва, 1974. — Т.2. — С.932.
4. Корев Ю. Неиссякаемые тайны творчества // Советская музыка. — 1969. — №9. — С.12.

Recenzent: A. Rojnovanu, dr., conf. univ.

Tatiana Bolocan

PARTICULARITĂȚILE STRUCTURII COMPOZIȚIONALE ÎN CVARTETELE DE COARDE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII '70—'80 AI SEC. XX)

LES PARTICULARITES DE LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE DANS LES QUATUORS POUR LES INSTRUMENTS A CORDES DES COMPOSITEURS DE LA REPUBLIQUE DE MOLDOVA (LES ANNEES '70—'80 DU XX-IEME SIECLE)

L'article de T.Bolocan examine les aspects architectoniques et les particularités structurelles et compositionnelles de quatuors de cordes écrits par les compositeurs de Moldova pendant les années '70—'80 du XX-ieme siècle. L'auteur évoque les différents types de cycles (du mono- jusqu'à pentapartites), les diverses variantes dramaturgiques que se relèvent dans les quatuors; elle mentionne que les plus nombreux sont les cycles tripartites (dans les quatuors du S. Buzilă (№2–4), V. Zagorschi (№2), D. Kițenko (№1,2), T. Chiriac (№1), S. Lobel (№2). T.Bolocan analyse les formes musicales (sonate, variations, rondo etc.) qui sont utilisées dans les parties composantes des cycles. L'auteur résume que les compositeurs du Moldova écroulent la structure classique du cycle traditionnel pour l'amoinrir ou pour l'augmenter.

Anii '70 marchează o nouă etapă în istoria muzicii naționale caracterizată prin diversitatea stilurilor individuale, o etapă ce a condus spre o culminație în dezvoltarea tuturor genurilor muzicale, inclusiv a cvartetului de coarde. Istoria acestui gen în muzica instrumentală de

cameră din Republica Moldova își ia începuturile în anii '20 ai sec. XX, odată cu apariția primului cvartet semnat de E. Coca (1926), frecvența apelării la el variind în diferite perioade și atingând apogeul în anii '70-'80. În acești ani, au fost compuse 26 de cvartete. Printre autorii acestor opere se numără Gh. Neaga, S. Lobel, B. Dubosarschi, S. Buzilă, T. Chiriac, Gh. Mustea, D. Kițenko, V. Zagorschi, V. Bitkyn, V. Rotaru, Z. Tkaci ș.a. Pe cât de variată este scriitura fiecărui autor, pe atât de individualizate sunt și inovațiile găsite în genul de cvartet, acestea presupunând nu doar măiestria de a crea ceva nou și neobișnuit, ci și de a reinterpretă cu iscusință tradițiile predecesorilor. Astfel, cvartetele de coarde, ca și întreg domeniul muzicii de cameră, au devenit un teren fertil pentru experiențe și noi căutări.

Arhitectonica ciclurilor de cvartete compuse de autorii din Republica Moldova în perioada vizată, cuprinde un diapazon divers de structuri: de la mono- până la pentapartite, cele mai frecvente fiind compozițiile alcătuite din trei părți (spre deosebire de ciclurile cvadripartite tradiționale predominante în creația compozitorilor din perioadele precedente). Tendința spre compunerea unor cicluri tripartite se manifestă încă în anii '60 (cvartetele №1 semnate de V. Poleacov, O. Negruța), răspândindu-se și asupra cvartetelor scrise în perioada anilor '70-'80 de către S. Buzilă (№2-4), V. Zagorschi (№2), D. Kițenko (№1,2), T. Chiriac (№1), S. Lobel (№2).

Din punct de vedere dramaturgic, această structură oferă compozitorilor posibilitatea trasării unor arcuri ce conferă echilibru imaginilor contrastante, asigurând ciclului o mai mare integritate. Cele mai frecvente sunt arcurile de tempo, corelația predominantă fiind cea de R—L—R (R — rapid, L — lent), pe care o putem găsi în cvartetele №2 și №4 semnate de S. Buzilă, în cvartetele №1 de D. Kițenko, №2 de S. Lobel, №1 de T. Chiriac. Mai rar întâlnim succesiunea inversă de L—R—L ca, spre exemplu, în cvartetul №2 de D. Kițenko. Există și mostre cu un raport de tempo L—L—R (№3 de S. Buzilă), sau L-R-R (№2 de V. Zagorschi), acestea fiind mai mult excepții decât legități.

Pe cât de diferite sunt corelațiile de tempo în cvartetele tripartite, pe atât de variate sunt tiparele lor compoziționale. Spre exemplu, S. Buzilă în cvartetul său №2 utilizează preponderent structuri tripartite: în primele două părți se conturează variantele unor forme simple de tipul **a b a**, iar în final avem una complexă de tipul **A B C**, astfel oferindu-ne proiecția principiului ternar la trei nivele compoziționale diferite: cel al formelor simple, cel al formelor mari și la nivelul ciclului.

Este cunoscut faptul că părțile extreme ale ciclului sonato-simfonic clasic în cele mai multe cazuri au la bază forma de sonată, care a fost aplicată și în lucrările menționate. Printre ele vom numi cvartetele: №1 de T. Chiriac (p. I), №4 de S. Buzilă (p. I), №1 de D. Kițenko (p. III), №2 de S. Lobel (pp. I—III).

Forma de sonată, însă, poate apărea și în partea mediană a ciclului tripartit, înlăturând, astfel, contrastul de structură între părți. Un exemplu deosebit în acest sens ne propune Cvartetul №2 de S. Lobel. Forma de sonată în trei variante diferite se profilează în cele trei părți ale ciclului. În prima parte avem un Allegro de sonată apropiat celui tradițional cu cezuri clare între compartimente și teme bine conturate. Atmosfera neliniștită, pe alocuri chiar zbuțuită, a acestei mișcări este înlocuită de lumea enigmatică și plină de taină a următoarei părți — centrul liric, ce intră *attacca*. Forma ei este una de sonată fără tratare, „folosită deseori de către clasici în părțile lente ale ciclurilor“ (1). Și, în sfârșit, finalul — culminația întregii lucrări — este cea mai originală și surprinzătoare structură compozițională din cvartet.

Aici forma de sonată se supune unor modificări și completări. Primul compartiment conține patru teme cu caracter expozițional, grupate într-un mod mai puțin obișnuit. Prima temă (A) — cea a grupului principal — după spațiul ce-l ocupă este egală ca dimensiune cu celelalte trei teme luate împreună. Ultimele sunt unite și prin caracterul lor de scherzo, și prin participarea la un joc sonor, în care unul dintre „jucători“ își schimbă permanent locul. Acest rol îi revine temei C. Ea apare de mai multe ori în expoziție: în mijlocul temei B ($\boxed{7}$ —3 măsuri; ex. 17), între temele B și D ($\boxed{8}$ + 4) și în încheierea expoziției ($\boxed{10}$ —4). De fiecare dată intonația tetracordică ce stă la baza „temei migratoare“ variază.

Începutul tratării este semnalat de apariția intonațiilor grupului principal ($\boxed{11}$ —4), iar în continuare sunt prelucrate doar celelalte teme și, în special, C și D. În repriză ($\boxed{17}$ —2) sună și un episod relativ nou ($\boxed{19}$), ce are unele tangențe cu tema grupului principal (A) după care el și urmează. Acest episod are funcția de punte, ce a lipsit în expoziție și care ne aduce la prima temă a grupului secundar — tema B. N-am determinat până acum funcțiile temelor B, C și D, deoarece tema „migratoare“ prin schimbarea permanentă a locului ne induce în eroare. Doar în repriză am stabilit că temele B și D sunt două teme ale grupului secundar. Tema C cu funcție concluzivă apare aici doar în mijlocul temei D (a doua secundară) și la sfârșitul ei. Astfel, în limitele

forme de sonată observăm și proiectarea principiului de rondo cu tema „migratoare” în calitate de refren.

Coda ([25]– 2), ce urmează după repriză, răsună ca o continuare a dezvoltării și se află într-o permanentă creștere dinamică. Caracterul instabil al acestui compartiment și energia acumulată pe parcurs necesită o rezolvare emotivă într-o culminație și, totodată, o încheiere logică a ciclului. Pentru a realiza aceasta, S. Lobel introduce în final încă un compartiment — coda generală ([29]– 2, Largo). Ea include întreaga expoziție a formei de sonată din partea II și varianta augmentată a intonației ostinato ([34]+1) de la începutul cvartetului (2). Repriza părții II aici este dinamizată (*fff* în loc de *pp*) și răsună ca o culminație tragică, care începe cu sunetul clopotelor de alarmă auzit din primele acorduri. Iar ecoul intonațiilor din partea I îndeplinește funcția de *post scriptum* al lucrării.

Astfel, grație arcurilor tematice, prezente în coda cvartetului, în structura ciclului putem evidenția o formă dramaturgică de planul doi și anume forma concentrică. Schematic ea arată astfel:



Majoritatea cvartetelor tripartite menționate în legătură cu utilizarea formei de sonată au corelația de tempo R-L-R (cu excepția cvartetului №1 de D. Kițenko). Părțile lente ale lucrărilor cu acest coraport de mișcări au structura compozițională preponderent monopartită. Compozitorii recurg la această formă, posibil, pentru a reda (fără cezuri și contraste) o singură stare emotivă și pentru a crea o opoziție afectivă părților extreme.

Pe lângă structura monopartită, în părțile mediane ale ciclurilor tripartite găsim și alte forme simple ca, de pildă, cea bipartită (cvartetul №2 de D. Kițenko), forma de rondo (cvartetul №1 de D. Kițenko), forma concentrică (cvartetul №2 de V. Zagorschi).

Aceeași varietate de forme o putem întâlni și în părțile extreme ale ciclurilor de cvartete, înlocuind tradiționala formă de sonată sau de rondo. Astfel, găsim structura monopartită în primele părți din cvartetele №2 ale compozitorilor V. Zagorschi și D. Kițenko.

Forma bipartită complexă de tipul **A B** o putem urmări în prima parte a cvartetului №1 semnat de D. Kițenko. Avantajul structurii de

acest tip de a fi plasată la începutul lucrării constă și în predispoziția ei „genetică” spre o compoziție „deschisă”, care exclude posibilitatea utilizării acestei forme în final.

Dar, după cum se știe, nu există reguli fără excepții. O astfel de excepție găsim în finalul cvartetului №2 de V. Zagorschi. Compozitorul depășește caracterul „deschis” al structurii menționate (A B) prin introducerea a două compartimente: mica repriză ([34] *Ancora poco meno*) și coda ([35]), care atribuie formei un caracter încheiat și asigură unitatea întregii lucrări.

Compoziția bipartită dezvoltantă de tipul A A₁ este, probabil, mai potrivită pentru un final decât cea contrastantă. Drept dovadă ne poate servi partea III din cvartetul №3 semnat de S. Buzilă.

Forma de variațiuni libere, la fel ca și cea bipartită, este caracteristică pentru o parte mediană și mai puțin tradițională pentru un final. Cu toate acestea, o putem găsi în ultima parte a cvartetului №2 semnat de D. Kițenko. Structura părții finale a acestui ciclu include o temă, trei variațiuni și o codă. Autorul se dezice de metoda tradițională de indicație a compartimentelor și marchează începutul fiecărei variațiuni cu o literă din alfabet: [A] — prima variațiune, [B] — a doua și [C] — a treia. Coda, însă, cuprinde mai multe litere — [D] - [H], posibil, din cauza sporirii numărului de cadențe.

Variatatea ademenitoare a formelor propuse în ciclurile tripartite n-a eclipsat definitiv compozițiile cvadripartite. Unul din puținele exemple în acest sens este cvartetul № 1 semnat de Gh. Neaga cu structura tradițională (din punct de vedere al semanticii părților) a ciclului: *Allegro* de sonată în partea I, *Scherzo* în partea II (forma de rondo), centrul liric situat în „secțiunea de aur” (forma monopartită) și *Finalul* cu funcția de culminație a întregii lucrări (forma tripartită — A B A₁). Astfel de cicluri, cu culminația situată la sfârșitul formei, sunt numite în literatura de specialitate cicluri *finalocentrice* (3).

O altă tratare a aceleiași structuri ne propune Z. Tkaci în primul său cvartet de coarde. Schimbările compoziționale ale ciclului cvadripartit sunt dictate aici de introducerea unui citat folcloric (cântecul de glumă *Chiriac, mămucai*). Constituirea intervalică treptată a melodiei de la prima parte spre ultima și „reinterpretarea” filosofică a ei dintr-un cântec de glumă într-o muzică psihologică și subiectivă atribuie structurii cvartetului o calitate nouă. Părțile extreme ale ciclului sunt lente — *Moderato espressivo* și *Larghetto nobilmente* — și îndeplinesc funcțiile de „*Preludium*” și „*Postludium*”. Caracterul lor contemplativ de meditație creează impresia

de adâncire în amintiri (p. I), apoi de revenire la realitate (p. IV). În procesul „reflexiilor“ apar diferite imagini de la gingașe și amuzante (p. II *Allegretto grazioso*), până la năvalnice și obsedante (p. III *Allegro molto detache*). Contrastul maxim în lucrarea de față este realizat prin alăturarea a două centre culminative cu diferite funcții dramaturgice. Cea mai dinamică și zbuciumată în acest sens este partea III, căreia i se opune noblețea calmă și respectuoasă a finalului.

Compozițiile ciclice mono- și bipartite sunt mai puțin caracteristice pentru genul de cvartet, de aceea considerăm oportună o analiză mai detaliată a exemplelor în care apar astfel de structuri. În unele cazuri, acestea sunt mai potrivite pentru realizarea anumitor intenții mai deosebite ale compozitorului. De pildă, structura monopartită atribuie lucrării o unitate a formei și o integritate fermă a dezvăluirii gândului muzical. Aici ideea poate fi prezentată laconic, compact. Drept argument ne poate servi *Microcvartetul* lui B. Dubosarschi. Forma acestei lucrări este una constituent-contrastantă alcătuită din patru compartimente, diferite după tempo și după conținutul emotiv.

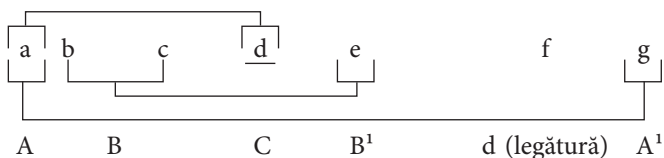
Primul compartiment — *Molto Adagio* — creează în imaginea noastră un tablou rustic redat printr-o melodie giuvaerică de doină bogat ornamentată care sună pe fundalul unor triluri gingașe. Caracterul improvizatoric al acestei secțiuni cu funcție introductivă este înlocuit de avântul dansului din *Allegretto (Valse)*. Dezvăluirea calmă a materialului sonor din următorul compartiment — *Recitativo* — ne întoarce într-un fel la atmosfera ce domina la începutul lucrării. Iar finalul — *Allegro con brio* — ne impresionează prin mișcarea neîntreruptă a ritmului ostinato (în șaisprezecimi), prin diapazonul dinamic amplu — de la *pp* până la *fff* — și ambitusul sonor ce ajunge la patru octave pe verticală.

Un alt exemplu al structurii monopartite ne prezintă cvartetul lui V. Bitkyn. Aceeași formă constituent-contrastantă se manifestă aici ca un adevărat „ciclu contopit“ ce apare în rezultatul „fuzionării ciclice“ (V. Holopova — „слитный цикл“). Dacă în lucrarea lui B. Dubosarschi arhitectonica corespunde intenției autorului de a compune un cvartet cu dimensiuni restrânse (*Microcvartet*), atunci opusul lui V. Bitkyn după proporții se apropie de un ciclu tradițional, aruncând, parcă, o „macro“ privire asupra structurii monopartite.

Compoziția include șapte compartimente diferite cu unele legături tematice în interiorul lor. Acest fapt ne permite să proiectăm și o formă de planul doi, și anume — forma concentrică. Aceasta este destul de convențională, deoarece compartimentul central, după modul de dez-

voltare a liniilor melodice în partidele instrumentale, denotă tangențe cu partea introductivă.

Schematic cele menționate arată astfel:

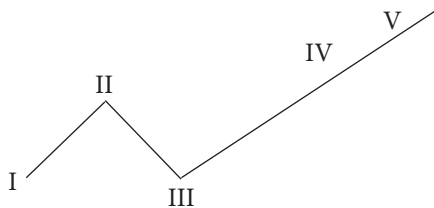


Ambele cvartete monopartite încep cu secțiuni lente, ceea ce, într-o oarecare măsură, contrazice legitățile stabilite în ciclul sonato-simfonic tradițional, care, după cum se știe, debutează cu *Allegro*.

Același lucru poate fi urmărit și în lucrarea semnată de Gh. Mustea, care face parte din categoria cvartetelor bipartite. Cu toate că în acest cvartet prima parte pare a fi scrisă în forma tradițională (de sonată), realizată doar într-un tempo mai lent (*Adagio*), la o analiză mai minuțioasă observăm că structura formei suferă unele schimbări: după compartimentul introductiv în expoziție răsună numai temele grupului principal ($\boxed{3}$) și al celui secundar ($\boxed{4}$, *molto rubato*), iar puntea și concluzia lipsesc. Toată partea este străbătută de un colorit național pregnant, îndeosebi introducerea și tema grupului secundar cu broderiile melismelor împrumutate din genul de doină.

Finalul (p. II) are forma unui rondo multipartit, ce include cinci episoade diferite, refrenul în reluările sale rămânând aproape neschimbat. În consecință, în plan arhitectonic cvartetului lui Gh. Mustea produce impresia unui ciclu restrâns, din care au rămas doar prima și ultima parte realizate în formele tradiționale de sonată și de rondo.

Structura ciclului sonato-simfonic în cvartete poate fi nu numai comprimată sau restrânsă până la o parte sau două, dar și amplificată. Astfel, în palmaresul compozitorilor din Moldova găsim și cvartete cu o compoziție pentapartită. Drept exemplu ne poate servi cvartetul №2 al lui B. Dubosarschi. Structura amplă a acestei lucrări se bazează pe contrastul părților, accentuat și prin indicațiile de tempo ale autorului: *Adagio* — *Allegro amioso* — *Lento* — *Allegretto* — *Allegro con brio*. Energetic. Alternarea de tempouri L—R—L—R—FR (foarte rapid) creează impresia unei balansări, ce își mărește amplituda cu fiecare mișcare. „Diagrama“ acestei alternări poate fi conturată astfel:



Lucrarea pentapartită a lui B. Dubosarschi începe cu o parte lentă, fapt destul de frecvent în cvartetele din perioada examinată (9 cazuri din 15). Unele din ele, la fel ca și ciclul de față, au prima parte scrisă în forma monopartită (cvartetele №2 de V. Zagorschi, №2 de D. Kițenko, №1 de Z. Tkaci). Forma de sonată tradițională rămâne nesolicitată de către B. Dubosarschi și în celelalte patru părți, aici fiind utilizate următoarele structuri compoziționale: bipartită complexă contrastantă **A B** (p. III, p. V) și tripartită complexă cu repriză **A B A₁** (p. II, p. IV).

Cercetând arhitectura cvartetelor autohtone din perioada anilor '70—'80, ajungem la concluzia că autorii nu încearcă să-și încadreze ideile în limitele formelor stabilite de predecesori, ci invers, supun ciclurile tradiționale unor schimbări, uneori radicale, pentru a obține rezultatul dorit. De aceea spectrul structurilor utilizate sau, mai corect, obținute, este foarte larg: ne referim atât la compozițiile ciclurilor, cât și la formele fiecărei părți.

Dacă ne întoarcem pentru un scurt timp în trecut, la începutul evoluției genului de cvartet în creația lui Joseph Haydn, vom observa o coincidență neobișnuită: în perioada timpurie lucrările din domeniul respectiv aveau aceeași varietate de structuri, ca și cele analizate în prezentul articol. Astfel, cvartetele №1–12 erau pentapartite (№5 — tripartit), №13 — cvadripartit, №14 — tripartit, №16 — bipartit și numai începând cu cvartetul №17 s-a stabilit hegemonia deplină a structurii cvadripartite a ciclului respectată de către J. Haydn și de urmașii lui (4).

Arca obținută în evoluția tiparului compozițional al genului examinat are, însă, premise istorice diferite. În primul caz, J. Haydn se află în căutarea unei structuri cât mai potrivite pentru cvartet, fiind, totodată, influențat de formele „pre-cvartete” — suita, casațiunea, uvertura. Ca rezultat marele clasic i-a găsit genului o montură reușită ce a servit drept model pentru compozitorii secolelor ulterioare.

În cel de-al doilea caz, compozitorii din Republica Moldova, alături de alți reprezentanți ai sec. XX, pierzându-se în mulțimea de idei și

metode de compoziție propuse de contemporaneitate, destramă structura clasică a ciclului sonato-simfonic pentru a o restrânge sau a o amplifica. După cum se știe, arta muzicii în secolul trecut ajunge la o etapă nouă a evoluției sale, „reflectând varietatea și caracterul multilateral al erei pe care o trăim: era sintezei, a fuziunii, a influențelor reciproce, a suprapunerii și a amestecului de stiluri“ (5).

Referințe:

1. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. — Кишинёв, 1984. — P.154.
2. Idem. — P.155
3. Vezi: Berezovicova T. Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova: teza de doctor în studiul artelor. — Chișinău, 2000.
4. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. — Москва, 1972.
5. Donose V. Sinteze estetice. — București, 1988.

Recenzent: V. Melnic, dr., conf. univ.

Ludmila REABOȘAPCA

DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE

THE DEVELOPMENT OF PIANISTIC ART

In the present article Ludmila Reaboșapca describes the first steps in getting acquainted pre-school children (4—6 years of age) with music and the musical instrument (piano) using the most modern methods of teaching beginners suggested by famous musicians.

Studierea muzicii este atât de necesară pentru educarea unei personalități culturale, ca și învățarea limbii, matematicii, istoriei etc. Ar fi util de a introduce pianul în calitate de disciplină obligatorie în școala medie. Muzica va îmbogăți viața spirituală a copiilor care vor învăța arta prin însușirea pianului.

Pianul este cel mai popular, cel mai răspândit instrument, de care se folosesc milioane de oameni, dar și cel mai dificil instrument, cel mai individual, atunci când este dat pe mâna marilor pianiști.

Metodica este o cunoaștere obținută deductiv. Față de revoluționarele înnoiri ale pianisticii romantice, teoreticienii au fost nevoiți să adopte o anumită atitudine, fie și cu întârziere.

Astfel, pornind de la studiul amănunțit al anatomiei și fiziologiei brațelor, câțiva oameni remarcabili de știință au declarat „libertatea absolută a aparatului pianistic“, răsturnând astfel toate regulile vechi și anume: mâna liberă, brațul liniștit, degetele excesiv ridicate etc. Este vorba de Ludwig Deppe (1826—1890), Friedrich Steinhausen (1859—1910) și Roudolf Maria Breithapt (1873—1945), care prin cercetările și lucrările sale au căutat să fundamenteze științific, ceea ce pianistica romantică cerea în practică, și anume — necesitatea cultivării unei tehnici complete, diferențiate, precum și a unei totale relaxări fizice în fața instrumentului. De la ei încoace se poate vorbi despre „o școală a brațelor“, în care aparatul pianistic este privit ca un tot unitar, al cărui orientare este „intrarea“ sau „căderea“ liberă și naturală a mâinilor fără reținere în claviatură.

Analizând cu minuțiozitate gestica pianistului, din dorința febrilă de a-și argumenta tezele, acești teoreticieni i-au exagerat în așa măsură rolul, încât au ajuns să o privească ca o premiză a procesului de interpretare. Cu alte cuvinte, înțelegând în mod simplist modul de atac ca o rezultată sonoră, ei au plasat emiterea tonului la periferia conștiinței, într-o totală independență față de sfera auditivă.

Primele tendințe de a concepe centrul motorii ca fiind coordonați de către psihic, le întâlnim la școala pianistică rusă. Astfel, frații Nicolae și Anton Rubinstein, A. Leschetitzky și A. Essipova, au îndrumat generații de elevi în spiritul muncii psihice intelectuale, „înfierând“ cu toată forța tendințele fiziologice.

De asemenea, V. Safonov a publicat în 1915 la Londra lucrarea sa intitulată *Новая формула*, în care afirma: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами» (1). Astfel, el accentua pentru prima oară că exercițiile tehnice sunt în același timp și exerciții pentru creier.

Printre alți cercetători care au deschis drumul psihologiei pianistice, trebuie menționat și Kurt Johner, care în cartea sa intitulată *Energetica pianistică*, apărută în 1937 la Berlin, critica teoriile anatomo-fiziologice, demonstrând necesitatea colaborării pianistice cu psihologia.

Dar să analizăm mai detaliat principiile școlii psihologice contemporane în viziunea marelui teoretician german Karl Adolf Martienssen (1888—1955). El a fundamentat pedagogia pianului pe câteva principii

deosebit de importante, de care actuala generație de pedagogi ai acestui instrument nu poate face abstracție. Acestea sunt: *Complexul copilului minune*, *Auzul creator*, *Funcția artistică a tehnicii instrumentale*, *Necesitatea cultivării activității motorice*, *Unitatea psiho-fizică a aparatului pianistic* (2).

Complexul copilului minune. Conceptul de complex al copilului minune a fost creat de K. A. Martienssen spre a ilustra mai clar teoria sa privitoare la primatul auzului intern, al sferei auditive în procesul interpretării. Având în vedere că la un copil minune (este dat de exemplu micul Mozart), auzul intern se dezvoltă înaintea deprinderilor motorice și determină chiar funcționarea lor, K. A. Martienssen generalizează această calitate prețioasă a genilor precoce și o consideră necesară ca premiză fundamentală în elaborarea actului interpretativ în general.

Astfel, mecanismul acestui proces trebuie să aibă în mod natural următorul aspect:

Sfera auditivă — Centrii motorii — Claviatura (sunet). Iar în cazul redării unui text: *Sfera vizuală — Sfera auditivă — Centrii motorii — Sunetul*.

Un copil școlit greșit în acest sens, nu are deprinderea de a trece informația vizuală prin filtrul sferei auditive și adoptă cea mai comodă soluție, executând cu rapiditate textul citit fără să-și dea seama de realizarea unui ideal sonor.

Auzul creator. K. A. Martienssen concepe auzul intern ca o rezultantă creatoare ce înglobează șase elemente distincte indispensabile fiecare în parte pentru integritatea și stabilitatea acestuia.

Voința de sunet. Este vorba de capacitatea de a indica sau de a recunoaște orice sunet din scara muzicală, fără nici un reper, aptitudine ce o numim în vorbirea curentă auz absolut. El nu aduce posesorului nici un avantaj de ordin artistic, ci este doar o facilitate care ușurează, bineînțeles, procesul dezvoltării auzului intern și al maturizării auzului armonic polifonic.

Voința de sonoritate. Această voință exprimă tocmai capacitatea interpretului de a pro-concepe cerebral orice sunet ce trebuie emis, cu scopul de a-l ridica cu ajutorul unui sens expresiv precis, la nivel de imagine artistică.

Voința de linie sau frazare este o altă latură importantă a auzului intern.

Fraza, perioada muzicală, nu sunt altceva decât expresia unor multiple și variate idei și sentimente, deci ele nu pot fi planate și uniforme

(caracterul frazei este sinuos); construcția arhitectonică a frazei, cu topica ei complexă trebuie să fie realizată la pian abia după prealabila ei organizare cu ajutorul auzului intern — adică după ce sensul celor exprimate este deja foarte clar în mintea executantului.

Voința de ritm. H.fon Bulov spune: „Im anfang wahr der Rithmus“ („La început a fost ritmul“). Ritmul este o problemă esențială asupra căreia trebuie insistat în școlarizarea pianistică. Lipsa ritmicii conștiente se resimte câte odată și la unii pianiști formați. Voința de ritm trebuie să se simtă în toată pulsația muzicii, care dacă este „văduvită“ de acest pilon fundamental, pierde din conținutul emoțional.

Voința de formă. Este de asemenea foarte importantă conceperea arhitectonică a operei muzicale, evitând pericolul supraaprecierii importanței detaliilor. Mulți pianiști înzestrați cu o îndemănare tehnică remarcabilă realizează efecte și sonorități deosebite, pasaje strălucitoare, dar se rătăcesc în frumusețea acestor amănunte, nereușind cuprinderea globală și prezentarea piesei pentru ascultător. Impresia de cuprindere a piesei, de crearea a unei linii evoluează de la începutul ei până la sfârșit și nu se realizează decât prin perfecta cunoaștere a formei și profunda interiorizare a sensurilor muzicii executate.

Voința de recreare a operei muzicale. Această voință sintetizată este și ea cea mai importantă sub aspectul finalității interpretării, căci cu ajutorul ei se poate ajunge sau nu, la imaginea muzicală dorită de autor, pornind de la semnele grafice ale textului.

Fiecare popor își are mijloacele sale proprii de exprimare muzicală. Folclorul moldovenesc și maniera artistică interpretativă pot prezenta un material favorabil pentru a fi utilizat în arta interpretativă profesionistă pentru formarea unui interpret multilateral dezvoltat. Utilizarea treptată a sunetului improvizatoric lăutăresc, în care interpretul este și creatorul lucrării muzicale, și coautor, prezintă o realizare a viitoarei tendințe de interpretare muzicală a secolului care urmează.

Referințe:

1. Аруд: Ежедневные упражнения юного пианиста. — Москва: Советский композитор, 1972. — С.2.
2. Мартинсен К.А. О индивидуальной пианистической техники. — Москва: Музыка, 1966.

Recenzent: G.Teseoglu, conf. univ.

**PIESELE PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA:
PARTICULARITĂȚI DE INTERPRETARE**

**PIECES FOR PIANO BY GHEORGHE NEAGA:
INTERPRETATIVE PARTICULARITIES**

The present article is devoted to the piano music by Gh. Neaga, one of the most famous Moldavan composers. The article considers the ways of interpretation, the particularities of composition, the genre and musical language of such well-known piano pieces as: *Doina, Prelude, Toccata, Tale* etc. The author emphasizes the role and importance of these pieces for the pedagogical repertoire of the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

Gheorghe Neaga este un remarcabil violonist, compozitor și pedagog, care a adus o contribuție valoroasă în dezvoltarea culturii muzicale naționale. Deosebit de complex și multilateral, talentul său s-a manifestat în domeniul creației componistice. Aducem mai jos părerea muzicologului Z.Stolear: „Muzica lui Gheorghe Neaga este profund națională, ea este pătrunsă de trăsăturile coloritului moldovenesc ... Îmbogățită prin tradițiile clasice ale scriiturii componistice profesionale și redată într-o manieră individuală de expunere, specifică lui Gh. Neaga, intonația populară capătă în creația compozitorului o prospețime și frumusețe irepetabilă“ (1).

Examinând creația instrumentală a lui Gh. Neaga, putem face concluzia că domeniul prioritar al intereselor artistice reprezintă lucrările pentru vioară. Tendința compozitorului pentru muzica violonistică se explică prin specialitatea sa interpretativă, precum și prin influența activității pedagogice și concertistice ca violonist. De remarcat că primul opus al compozitorului era *Concertul* pentru vioară și orchestră. Și totuși, multe din piesele pentru pian scrise de Gh. Neaga au intrat în fondul de aur al muzicii pianistice moldovenești și cu succes se interpretează în concerte: *Preludiul C-dur, Doina, Povestea* etc.

Doina pentru pian a fost compusă la începutul activității de creație, în anii '50 ai sec. XX, în perioada de studenție. Deja în această lucrare s-au manifestat trăsăturile stilului individual și ale gândirii componistice a lui Gh. Neaga, cum ar fi prezența liniilor melodice de o respirație

largă și caracterul național al muzicii.

Doina este o piesă lirică într-un tempo lent, scrisă în forma tripartită. Tonalitatea *Ges-dur* accentuează coloritul ei luminos și moale. Despre acest opus pianistul A. Miroșnikov scrie: „Autorul s-a adresat la un gen foarte răspândit în creația populară moldovenească — genul de doină cu caracterul ei liber, improvizatoric“ (2). Astfel, programul gândit de autor, a găsit reflectare în titlul lucrării și condiționează o anumită manieră de interpretare, ce are rădăcini în practica lăutărească.

Tema de bază a lucrării reprezintă un recitativ expresiv și pătrunzător, care se expune pe figurații neîntrerupte de treizecidoimi. De asemenea, tema este înfrumusețată de numeroase melisme: triluri, apogiaturi scurte și lungi. Însuși recitativul, care reprezintă o trăsătură specifică al doinelor instrumentale, se construiește ca o fracționare ritmică a unui sunet în diverse variante: un timp metric (pătrimea) se prezintă ba ca patru șaisprezecimi, ba ca sextolet sau ca opt treizecidoimi. Pentru a executa această repetiție originală a sunetelor, chiar și într-un tempo liniștit, trebuie aplicată schimbarea degetelor, spre exemplu, 4—3—2—1; 3—2—1—2 etc., astfel se va evita sonoritatea monotonă și plictisitoare. Pianistul va fi atent și la culoarea timbrală a recitativului: în repetarea notelor din prima octavă se poate reda sonoritatea clarinetului, iar în registrul mai înalt (din octava a doua) — sonoritatea fluietului sau a flautului. Figurațiile ornamentale de treizecidoimi trebuie să fie executate *dolce e molto leggiero* cu respectarea indicațiilor dinamice ale autorului de *crescendo* și *decrescendo*, ceea ce va contribui la o plasticitate mai mare a frazelor și intonațiilor. Datorită măiestriei componistice, tema de bază — recitativul — se dezvoltă destul de liber și improvizatoric, deși avem indicația măsurii de 4/4, care se păstrează pe tot parcursul piesei. Toate apogiaturile din vocea superioară trebuie executate din contul duratei sunetului de bază (nu a celui precedent), pentru a nu încălca expunerea firească a discursului melodic.

Factura acompaniamentului din *Doină* este din două straturi: primul este o linie care nu se schimbă până la sfârșitul lucrării (pe parcursul a 22 măsuri), al doilea reprezintă acorduri ușoare care trebuie executate *ben legato* cu o accentuare ușoară a vocii superioare. Începând din măsura 5, în acordurile din acompaniament apar consunări armonice mai disonante, care trebuie auzite și evidențiate, deoarece ele atribuie temei diverse nuanțe. Rolul expresiv al acompaniamentului, care pare static spre deosebire de linia melodică dezvoltată, constă în menținerea lui în limitele unei improvizații melodice.

Compartimentul median al lucrării (*Piu animato*, măsurile 8—17) se distinge printr-o neliniște și zbucium sufletesc: dinamica crește treptat, armoniile din linia mediană a acompaniamentului se schimbă frecvent, melodia se „ridică“ într-un registru mai înalt și răsună mai pătrunzător, trilirile devin mai agitate și vertiginoase, iar repetările ritmice ale unui sunet din recitativ sunt mai frecvente. Trei etape ale dezvoltării dinamice, pornind de la diverse armonii (*As*, *Ces* și *D*), aduc spre o culminație generală pe *fortissimo* (măsura 15), în care tema doinei capătă un caracter patetic. Având în vedere natura improvizatorică a genului de doină, pianistul poate să interpreteze piesa, dar mai ales compartimentul median, cu o anumită libertate, folosind stilul *rubato*. În măsurile 16-17 sonoritatea puternică și apăsată scade treptat printr-un *diminuendo e ritenuto* cu *fermato*, ceea ce pregătește repriza.

În repriză (măsurile 18—22) tema de bază a piesei se expune ceva mai liniștit, „înăbușit“, parcă de departe și treptat se oprește pe sunetul *des* din octava a doua care este repetat, apoi trece în tril pe același sunet, oprindu-se pe acordul *Ges-dur*. În ultimele două măsuri pentru a realiza efectul de „topire“ totală a sonorității se poate folosi pedala stângă.

După cum s-a constatat mai târziu, genul doinei moldovenești a găsit reflectare și în alte creații ale lui Gh. Neaga. Iată ce scrie Z. Stolear despre atitudinea compozitorului față de doină: „Nu vorbim despre acele cazuri, când piesele sau părțile ciclurilor sunt numite de autor doine (cum ar fi, spre exemplu, *Doina* pentru pian, partea II a *Suitei* pentru cvartetul de coarde etc.), dar și acolo unde materialul tematic are un caracter generalizator, influența melodiilor doinite este evidentă și incontestabilă“ (3). Aceasta se poate observa de asemenea în introducerea la partea III din *Simfonia* N2.

Destul de aproape de doina populară este piesa *Povestea* din *Suita* pentru pian, atât după conținutul de imagini cât și după caracterul desenului melodic al temei principale. *Suita* a fost compusă în 1961, dar în prezent aproape că nu se interpretează, cu excepția părții III — *Povestea*, care are o viață concertistică independentă de ciclu. „De la tristețea latentă, expunerea năprăbită, reținută până la un suflu pasionat, dramatic — iată diapazonul de emoții, redat de muzica părții III — *Povestea*, ce se deosebește printr-o prospețime intonațională, un colorit armonic aparte“ (4).

Prima parte a *Povestii* (*Adagio doloroso*, F-dur) debutează cu o introducere, care se expune în mâna stângă. Din primele sunete, datorită

trepteii a VI coborâte a majorului, se creează o dispoziție tristă, medita-tivă. Mișcarea lină a optimilor, unite prin ligi care trebuie respectate cu strictețe, susțin o melodie gingașă și fină, ce apare în măsura 3. Limbajul armonic complicat al acompaniamentului redă sonorității de o eleganță și originalitate aparte, dezvăluind, după părerea lui E. Cletinici, interesul lui Gh. Neaga pentru impresionism (5). În factura acompaniamentului se disting trei linii: basul cu dublare în octavă, mișcarea cu optimi și vocea superioară în intervalele de terță evidențiate de compozitor. Pentru a reuși o interpretare calitativă a facturii acompaniamentului, va fi necesar de a exersa în mod special.

Tema de bază a creației, fără îndoială, a fost influențată de doina moldovenească. Trăsăturile tipice pentru melodica doinelor sunt redade clar și coloristic: întâlnim turații melodice caracteristice, intonații de bocet la secunde descendente, sincope și melisme. În temă este foarte important de a sesiza caracterul muzicii, bazându-ne pe indicația auto-rului *doloroso*, de a intona intervalele largi din linia melodică și de a păstra frazarea în liniile melodice de amplexare.

Interpretul trebuie să rețină că în măsura 15 dezvoltarea ulterioară a temei se întrerupe, schimbându-se dispoziția emoțională: predomină caracterul liniștit și stabil. Autorul realizează aceasta prin anumite mij-loace de expresie: trecerea temei în registru mai grav și mai profund, expunerea vocii superioare în stil de recitativ, predominarea duratelor de pătrimi în acompaniament și folosirea octavelor cu sonoritatea lor „rece“ în registrul acut.

Primul compartiment al *Povestei* finisează cu un canon la patru voci, în care trebuie evidențiată intrarea fiecărei voci, cât și „colorată“ timbral, arătând toate imitațiile. Pianistul trebuie să execute această „meditație“ polifonică foarte fin, depășind, parcă, momentele de ne-siguranță interioară, găsind modalitatea pentru dezvoltarea ulterioară a chipurilor muzicale (în partea mediană a lucrării).

În compartimentul median al *Povestei* se instalează o atmosferă de tristețe și neliniște. Tema de bază a acestui episod (*cantando, ben legato*) se bazează pe intonațiile *lamento* ce se repetă de trei ori. Ele se suprapun cu „suspinetele“ din vocea mediană pe durate de optimi, iar cvintele „pustii“ din bas sugerează senzația de deznădejde. Figu-ra ritmică cu optimi din vocea mediană se păstrează fără schimbări pe parcursul a 18 măsuri. Acest fragment pe ostinato introduce un dramatism intens, pregătind expunerea temei în factura acordică. În acompaniament observăm dublările în octavă, iar cvintele în registrul

de jos se schimbă în mersul măreț de octave, motivele tematice se expun canonic în direcția descendentă.

Folosind această factură complexă și cuprinzând practic toate registrele instrumentului, autorul modifică caracterul temei inițiale: ea devine mai solemnă, având o sonoritate deosebit de măreață. Discursul sonor pe *crescendo* și cu *un poco agitato* contribuie la creșterea intensității până la o culminație în care se folosesc acorduri pe *fortissimo* în tonalitatea *h-moll*. Ele trebuie să fie executate cu o forță emoțională deosebit de mare, păstrându-se sonoritatea „nobilă“ a instrumentului.

De asemenea, interpretul va studia detaliat planul tonal al compartimentului median al piesei, deoarece schimbările frecvente ale tonalității au un rol însemnat în dramaturgia acestui episod, accentuând considerabil dramatismul și caracterul agitat al muzicii. Un pasaj ascendent, vertiginos, cu șaisprezecimi, încheie episodul culminant al opusului, reușind să diminueze intensitatea psihologică a compartimentului central.

Repriza (*Adagio doloroso*) piesei analizate readuce tonalitatea luminoasă *Ges-dur*. Materialul tematic al secțiunii concluzive este identic structurii primei părți: din nou răsună tema lirică a doinei, se aud sunetele gingașe ale „clopoțelilor“ dublate în octavă, episodul canonic „coboară“ treptat; doar caracterul temei de bază devine acum mai luminos și mai domol. „Dar pașii calculați ai timpului și stingerea lor la sfârșitul piesei ne lasă în conștiința noastră dispoziția de o tristețe luminoasă, meditativă“ (6).

Limbajul armonic contemporan și coloritul expresiv național au transformat *Povestea* lui Gh. Neaga în una foarte atrăgătoare pentru tinerii pianiști din Moldova. În piesă lipsesc dificultăți tehnice majore, deoarece este o piesă cantilenă. În același timp, opusul necesită de la interpret eforturi considerabile și un control auditiv atent în lucrul asupra sunetului: culori fine, frazare detaliată care trebuie redată prin diverse procedee de emiterie a sunetului. Adăugăm că lucrul asupra creației poate servi drept o pregătire pentru interpretarea unor lucrări de proporții, cum ar fi *Berseuse* de F. Chopin, *Consolare* de F. Liszt etc.

Preludiul pentru pian în *es-moll* a fost compus de Gh. Neaga în anii de studii la conservator și editat în 1961. „Spre deosebire de caracterul coloristic al *Doinei*, *Preludiul* la fel ține de perioada timpurie a creației compozitorului și dovedește diversitatea imaginilor muzicale ale opusurilor tânărului compozitor“ — remarcă A.Miroșnikov (7).

Efectele deosebit de specifice, bogăția consunărilor armonice, trecerile originale și frecvente dintr-o tonalitate în alta, trezesc asocieri cu

muzica compozitorilor impresionisti, mai ales cu cea a lui C. Debussy. Ca exemplu, amintim de preludiile *Voiles*, *La cathedrale engloutie* și multe altele. În același timp, în lucrare mereu se sesizează turații intonative ale muzicii populare. Anume această combinație interesantă înzestreează preludiul cu elemente de originalitate și sensibilitate aparte.

După forma sa, piesa este monopartită și se expune într-o singură factură (pe parcursul a 16 măsuri): acorduri arpeggiate pe fundalul basilor puternici de clopote. Motivul tematic constă din 4 măsuri, egale după dimensiuni (2+2), în corelația de întrebare — răspuns, având o modulație (din *es-moll* în *b-moll*) chiar de la început. Materialul tematic al preludiului este de același tip după factura pianistică, reprezentând diferite imagini: în primul avem o succesiune de acorduri bogat ornamentate într-un caracter solemn executate pe *forte*, iar în al doilea, sesizăm o cascadă de acorduri gingașe ce amintește de murmurul apei, pe nuanța de *piano* și pe fundalul basului reținut. Grație sonorității acestor acorduri gingașe asistăm la o prezentare mai sensibilă a tonalității minore și a caracterului trist al muzicii.

Următorul episod se expune în culorile luminoase ale majorului. Aici acordurile răsună mai accentuat, redând o atmosferă sărbătorească. Ultimul compartiment include treceri tonale prin intermediul mijloacelor sistemului majoro-minor. La interpretarea temei de bază pianistul trebuie să urmărească ca în acordurile arpeggiate și în figurațiile din registrul acut, să se accentueze vocea melodică superioară din mâna dreaptă. Sunetele superioare din acorduri de asemenea formează o linie melodică cantabilă. Pentru a obține o evidențiere în această „ambianță” sonoră a liniei vocii superioare, se recomandă trecerea greutateii mâinii spre degetul 5, care conduce tema. Acordurile vor fi executate cu un sunet profund, apăsând în claviatură cu toată mâna. Succesiunea armonică pe *pianissimo* va fi redată lejer, puțin deslușit, utilizându-se pedala stângă.

Toccata C-dur încheie cercul de piese, compuse în anii de studenție. Ea este o lucrare extrem de expresivă, cu sonorități originale, cu un dinamism energic, ritm pregnant și chipuri optimiste. Autorul utilizează diverse tipuri de factură pianistică — acorduri, salturi, octave, *glissando*, repetiții etc. — pentru a accentua tehnica virtuoză a interpretului. Lucrul asupra *Toccatei* contribuie la însușirea celor mai diverse tipuri de expunere: tehnica *martellato*, factura acordică ostinato, mișcarea ritmică neîntreruptă și omogenă în tempo vioi (*Allegro vivo*).

În *Toccata*, ca și în alte creații ale compozitorului, și-au găsit reflectare trăsăturile tipice și particularitățile limbajului intonativ al

folclorului moldovenesc.

Tematismul tocatei este pătruns de formule ritmice și melodice ale dansurilor populare moldovenești. Caracterul dansant, evidențiat prin accente energice pe prima și a patra optime în măsura 4/8, se sesizează deja în introducere.

Lucrarea se începe cu o „explozie“ bruscă a acordului *Fis-dur*, care trece într-o mișcare uniformă de șaisprezecimi pe *martellato* în nuanța de *forte*. Apoi apare episodul dansant cu accente caracteristice și cu repetiții pe *staccato*. Digația propusă pentru executarea șaisprezecimilor pe *staccato* constă în succedarea degetelor 1 și 2. După 7 măsuri ale introducerii, apare tema principală a tocatei, expusă în factura acordică de tip *ostinato*. Tema se caracterizează printr-o motorică activă și vertiginoasă, utilizându-se numeroase *sforzando*. Redând caracterul înviorat și energic al muzicii, trebuie păstrat ritmul de „fier“, evitând graba, pentru a expune clar tema, susținută pe un fundal de optimi în mâna stângă.

În tema principală observăm schimbări de tonalități: materialul tematic inițial trece din *C-dur* în *E-dur*, apoi în *As-dur*. Instalarea ultimei tonalități pe nuanța de *subito piano* consemnează începutul compartimentului median. Spre deosebire de părțile extreme ale *Toccatei*, tema se expune în registru mai grav, în partiția mâinii stângi; mâna dreaptă îndeplinește rolul de susținere a temei pe *ostinato*. Linia basului, dublată în octave, se asociază cu un dans bărbătesc viguros, chiar agresiv, deși autorul indică nuanța dinamică de *piano*. Desenul ritmic corespunde formulelor dansului *Bătuta*. Treptat, tema se „ridică“ în registre mai înalte prin intermediul multiplelor modulații: *As-dur*, *Des-dur*, *Ges-dur*, *H-dur*. Un acord măreț pe baza trisonului *H-dur*, înfrumusețat de pasaje *veloce* cu durate de trezecidoimi, reprezintă punctul culminant al părții mediane. Pasajele se vor executa cu un sunet egal într-o mișcare uniformă. Culminația piesei este pregătită printr-o creștere treptată a dinamicii, prin mișcarea *ostinato*, prin complicarea treptată a facturii și lărgirea diapazonului.

Un pasaj rapid pe *glissando* efectuează trecerea la repriza lucrării. Aici se repetă materialul tematic din prima parte, dar într-o ordine inversă a tonalităților: *E-dur*, *As-dur*, *C-dur* și pe nuanța de *pianissimo*. În succesiunea acordurilor dense, pianistul va urmări ca mâna să rămână liber. Discursul sonor activ pregătește coda piesei, care se bazează pe materialul tematic al introducerii. În ultimele măsuri mișcarea încetinește treptat și dispare într-o tăcere profundă.

Referințe:

1. Столяр З. Георгий Няга. — Кишинев, 1973. — С.135-136.
2. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. — Кишинев, 1973. — С.18.
3. Столяр З. Op. cit. — P. 35.
4. Клетинич Е. Георгий Няги // Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. — Кишинев, 1987. — С.209.
5. Ibidem.
6. Столяр З. Op. cit. — P.113.
7. Мирошников А. Op. cit. — P.19.

Recenzent: A. Rojnoveanu, dr., conf. univ.

Raisa BÂRLIBA

IMPROMPTU-UL PENTRU PIAN DE VLADIMIR ROTARU: ANALIZĂ INTERPRETATIVĂ

THE IMPROMPTU FOR PIANO BY VLADIMIR ROTARU: INTERPRETATIVE ANALYSIS

The *Impromptu* by Vladimir Rotaru represents a concert piece that enjoys popularity among pianists. The piece is of great value from the musical point of view and the technique of interpretation. It is a work useful for students as well as for pianists performing in concerts. The author gives a thorough interpretative analysis that can help the pianists understand and appreciate the present work.

Activitatea compozitorului Vladimir Rotaru se prezintă foarte amplu. O personalitate marcantă, formează prin esența sa unul dintre pilonii creativi ai culturii muzicale contemporane din Republica Moldova. Laureat al Premiului de Stat, Maestru Emerit, artist, flautist, dirijor, profesor universitar, șef catedră Ansamblul cameral și Măiestrie de concert la AMTAP de mai mult de un sfert de secol. Aceste superlative îi permit compozitorului să fie la cârma dezvoltării artei componistice din viața muzicală contemporană a țării. Locul de frunte pe care-l ocupă îl prezintă pe maestru ca pe un veritabil îndrumător pentru mai multe generații de profesori și artiști, atât pentru cei formați, cât și pentru cei în devenire.

Prin diversitatea inovațiilor pe care le introduce, V. Rotaru își formează propriul stil inconfundabil, axat pe curentul neofolcloric, fapt despre care mărturisesc creațiile vocale, corale, pentru instrumente de cameră, vocal-simfonice și simfonice. Procedeele pe care le folosește se apropie maxim de rădăcinile folclorului autentic. Alături de configurațiile melodice și de melodiile provenite din izvorul spiritual național, maestrul concepe contururi și simboluri proprii în stil popular, pe care le inițiază prosper.

Din diversitatea creațiilor compuse pentru pian, *Impromtu-ul* ocupă un loc distinct în repertoriul contemporan al pianiştilor. Scris în anul 1977, el se prezintă ca o creație desfășurată, într-o tehnică profesională, în tempoul *Presto*. Varietatea melodică ce se axează pe contururi diverse, îi contribuie piesei o sonoritate efervescentă. Se observă clar mai multe formule specifice muzicii de dans. Combinațiile ritmice abordate sunt ca niște axe pentru o melodicitate pitorească și plină de sclipiri scânteietoare.

Ritmica complexă relevă caractere pline de temperament impetuoase și energice. Este un dans rustic plin de vervă și de forță robustă. În acord cu o structură metrică diversă, melodismul colorat intens creează un material eflorescent, garnisit și împodobit cu broderii splendide. Prin plenitudinea acestui tablou străbate clar caracteristica unei sârbe pline de mișcare și foc. Apogiaturile, sincopelile, accentele, alternate de pe timpul tare pe cel slab și invers, hașurile specifice manierei folclorice, folosite într-o metodă pianistică originală îi conferă compoziției coloritul unui joc țărănesc.

În arhitectura piesei, în macrostructură se observă construcția unei forme tripartite complexe. Metrul $4/4$, *alla breve* alternează cu $3/4$ și $1/2$. Expoziția conține câteva caractere. Tema principală se expune, marcând câteva idei. Prima — la vocea solo. Aici formula melodică se compune din două motive: a) două triolete; b) două optimi cu punct, succedate de șaisprezecimi. Astfel se creionează imaginea de bază a tematismului muzical. El trece ca un fir roșu la vocea solo prin toată piesa.

Și la acompaniament se evidențiază câteva elemente. Aici, la bași, se observă clar o stratificare a compoziției. Structura blocului de susținere relevă câteva repere, caracterizându-se în mai multe moduri.

Primul strat îl constituie baza ritmică, ceea ce prezintă funcția prioritară a acompaniamentului. Al doilea strat este expus în direcția verticală: intervale melodice de octave și none, creând pilonul armonic. Al treilea strat se punctează în perimetrul orizontalei la bași, unde

se schitează două voci liniare ascunse. Cea de sus, țese pe parcurs o panglică de secunde mici, expuse în intervale melodice ostinate. Ele se aseamană cu sunarea instrumentului muzical buhai folosit la colinde. Din alt aspect, se cunoaște din istoria muzicii, că formula secundelor descendente creionează, de fapt, motivul suspinului. Procedul acesta este prezent și în *Impromptu*. Aici formula clasică este oarecum ascunsă, mai bine zis, voalată. Suspinele la bași se transformă în sunete de sărbătoare, aidoma unor tânguiele de doină, metamorfozate ulterior în joc. Al patrulea strat este vocea bașilor în registrul grav. Desfășurarea lor este reliefată clar de sunetul *B*, repetat ca un punct de orgă. Pe parcurs el se îmbogățește de intervale armonice, cvinte, urmate de acorduri. Repetarea lor poartă un caracter de tocată. Prin esență, ele sunt punctele de dominantă (pedală). În partitura piesei, ele desenează un ritm antrenant de tobă, aprins și tumultuos, izvorât din rădăcinile arhaice ale subconștientului național. Pe plan descriptiv și interpretativ, acompaniamentul la bași conduce imaginația la procesul pitoresc de framântarea strugurilor de poamă toamna, la facerea vinului. Din timpurile stravechi, omenirea astfel marca strângerea roadei, apoteoza sărbătorească atingând culmea, elogiind zeei și darurile naturii.

Toate aceste procedee luate împreună, în plus și cu o armonizare pitorească expresivă, sunt colorate de inflexiuni și modulații permanente. Împreună ele constituie pilonul și axa fuiorului imaginar, pe care se „toarce“ firul expunerii melodice. Planul tonal al temei principale se învârtește pe axa *Si bemol*, atingând sonoritațile: *Mi bemol*, *Re bemol*, *Si bemol*, în paralel, se resimte și aura modului frigian cu treapta a șasea coborâtă. Pană la urmă, se instalează un *Mi bemol major* stabil. El se prezintă ca un reper între temele expuse. Dezvoltarea materialului muzical este urmată de legătură, expusă în acorduri ritmate, a căror voce de bază are aspectul unei game descendente în tonuri întregi. Structura armonică a acestor acorduri include intervale de octave și cvinte paralele. Se resimte și un ritm accentuat. Astfel este prezentat primul element al punții. Cel de-al doilea derivă din „germenele“ de două triolete, urmate de optimi în duolete, luate din tema principală.

Urmează un discurs ce are toate caracteristicile unei teme noi. El poartă amprenta materialului secundar. Acest segment muzical are un caracter de virtuozitate și se aseamană cu un solo de țambal. Formula ritmică este derivată iarăși din tema principală, fiind axată pe o optime cu punct, urmată de șaisprezecime. Expunerea temei secundare cere un pianism efervescent, cu condiții tehnice avansate. Acompaniamentul din

mâna stângă de asemenea își trage rădăcinile din materialul anterior. Cvintele pe fundalul cărora se derulează solo-ul ce imită țambalul, au fost deja anunțate în expoziția și dezvoltarea temei principale.

În prezentarea materialului secundar apare o punte nouă. Ea se formează din trei elemente. Primul — acordurile cu abreviatură. Al doilea — două triplete, succedate cu două duote (ca în prima legătură). Al treilea element este o succesiune ascendentă de trisonuri majore, urcate pe treptele cromatice. Aceste trei elemente ale punții sunt ca un hotar ce reliefează o mică dezvoltare tonală. Planul inflexiunilor se amplifică și se prezintă în modul următor: *Des-dur, E-dur, A-dur, Des-dur, Es-dur, C-dur, F-dur, As-dur, B-dur*. Această defilare a tonalităților susnumite conduce spre reapariția temei principale — repriza ei. Schematic expoziția piesei se prezintă astfel: A — B — A, evidențind o formă tripartită simplă, bazată pe un sistem tonal bine pus la punct, ce joacă un rol predominant în prezentarea materialului și dezvoltarea lui. În expoziția piesei predomină un caracter de joc.

Partea de mijloc a piesei se instalează odată cu o introducere acordică. Metrul se schimbă în 6/8. Predomină tonalitatea *Mi major*. Este un cântec popular autentic *Frunzișoară lozioară*, pe care autorul îl introduce în formă de citat. O melismatică fină expusă în șaisprezecimi se încadrează în melodie. Nuanțele de *piano dolce* subliniază imaginea feminină a discursului. Incorporarea arpeggiilor îi conferă piesei o suplete și grație desăvârșită, melopeea migrând din mâna dreaptă în cea stângă. Majorul alternează cu minorul suav.

Secțiunea mediană este formată de asemenea din trei segmente. Ca un suflu nou, proaspăt apare o temă nouă. Ea consolidează centrul construcției. Această melodie are o prestație curgătoare, „murmurând“ narativ asemenea unei rapsodii populare. Ea se încadrează, șerpuitor, încărcând țesătura cu broderii. Substanța sonoră a ei este dantelată aidoma firelor de pe mostrele lucrate la gherghef. O melismatică fină înfrumusețează discursul cu o savoare sublimă. Tema se dezvoltă, modulând în tonalitatea *Do major*. După câteva turații, revine cântecul popular. La aceasta etapă *Frunzișoară lozioară* este dată într-o variaționare intensă. Factura este grandioasă cu octave, acorduri și arpegii grupate în triplete cu șaisprezecimi, desfășurate maiestuos pe toată claviatura. Cascadele sonore sunt fastuoase și se impun cu un caracter festiv și sărbătoresc. Rezonanța este amplă, cu culori timbrale bogate. Aici se situează o culminație somptuoasă și masivă. Culmea apogeeului este concomitent și hotarul între secțiuni.

Revine repriza generală a piesei. Ea repetă întocmai expunerea temelor de la început. Arhitectura conturează clar forma tripartită complexă, în care fiecare discurs, la rândul său, se construiește iarăși tripartit.

Reiese, deci, că fiecare construcție tripartită a microformei intră în componența macroformei celeilalte, având câte o dezvoltare proprie, cu inflexiuni și modulații ale planului tonal. Amplificarea materialului este de asemenea un procedeu folosit de autor cu o varietate complexă de teme și motive muzicale. Unele din ele își trag originea din aceleași rădăcini.

Impromptu-ul este o piesă de succes, ce intră în repertoriul contemporan al pianiștilor, înfrumusețând considerabil patrimoniul muzical actual. El ocupă un loc deosebit, atât în practica tineretului studios, cât și în programele concertistice ale artiștilor consacrați. O tentă puternică de bravură, o tehnică dezvoltată, un pianism desăvârșit, în conformitate cu o atmosferă emotivă amplă și o paletă extinsă de game și culori cromatice îmbelșugate, iată caracteristica succintă a piesei. *Impromptu-ul* demonstrează o viziune originală în dezvoltarea construcției arhitectonice, atingând în tangență formula clasică.

Piesa *Impromptu* pentru pian de Vladimir Rotaru este scrisă în conformitate cu cele mai bune tradiții ale pianismului concertistic.

Recenzent: A. Rojnoveanu, dr., conf. univ.

Elena GUPALOVA

LUCRĂRILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR MOLDOVENI ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ MUZICALĂ

WORKS FOR PIANO BY MOLDOVAN COMPOSERS IN THE MUSICAL CONCERT PRACTICE

In this article the author considers the piano competitive creative work in the Republic of Moldova, the beginning of which comes to the 60s of the 20th century. Some aspects of the creative work of Zagorsky, Lungu, Rotaru, Ciobanu and many other composers who wrote piano miniatures are analyzed. Their creation was connected with the Republic, Interzonal and International contests.

The winners of the given competitions were the first and the most prominent. Performers of compulsory national pieces at the above mentioned

piano contests (M. Shramko, Y. Mahovitchi, I. Hatipova, Y. Gubaidulina, S. Philiglo, etc.) are pointed out.

Concursul constituie o formă superioară de aprobare a unei lucrări muzicale și unul dintre cei mai eficienți „stimulatori de creștere” și de perfecționare a experienței compoziționale, pedagogice și interpretative acumulate. O sinteză a activității compoziționale și interpretative îmbogățește practica concertistico-competițională și pe cea instructiv—pedagogică din Republica Moldova, care, la anumite etape de dezvoltare, se completează cu succes una pe alta.

Unul dintre primele concursuri pentru pian din țară poate fi numit concursul tinerilor muzicanți, consacrat compozitorilor sovietici și care s-a desfășurat în incinta școlii de muzică *E. Coca*. De rând cu creațiile lui S. Prokofiev, D. Șostakovici, A. Hacıaturian, D. Kabalevski, au fost prezentate cele mai strălucite lucrări nepublicate, semnate de autorii naționali: V. Zagorschi, Șt. Neaga, L. Gurov, S. Lobeli [1].

Primul concurs republican al tinerilor interpreți (1963) a devenit un eveniment remarcabil pentru Moldova anilor '60. În turul doi al concursului în programul obligatoriu al pianiștilor a fost inclusă *Nuvela* de V. Zagorschi. Mai târziu (1965), această piesă a fost publicată de editura chișinăuiană *Cartea moldovenească* cu un tiraj de 700 exemplare [2], fapt ce a permis utilizarea ei în practica pianistică muzicală.

În URSS, pe la mijlocul anilor '60 ai secolului XX, s-au activizat concursurile interzonale ale pianiștilor. Concursurile aveau loc la Moscova, Novosibirsk, în Estonia, Lituania (concursurile *M. Ciurlionis*, *B. Dvarionas*), Bielarusi (Minsk), Ucraina (Kiev), Moldova (Chișinău) și în alte republici ale fostei Uniuni Sovietice, adică peste tot unde funcționau școli de muzică de 10 ani, create pe lângă Conservatoare. În decembrie 1966, la Chișinău avea loc concursul unional interzonal. În programul obligatoriu era inclusă o piesă destul de dificilă, semnată de S. Lungu, *Capriccio*, compusă pentru acest concurs anume. Curând, această miniatură a fost inclusă în culegerea *Piese noi ale compozitorilor sovietici* [3] editată la Moscova, iar 20 de ani mai târziu, în culegerea lui S. Lungu, la rubrica *Repertoriul pedagogic al școlilor de muzică* [4]. Aceste ediții favorizau cunoașterea pe larg a piesei și aplicarea ei în practica pianistică.

Compozițiile muzicale obligatorii pentru concursurile republicane și interzonale erau scrise cu mult înaintea concursurilor. Printre ele poate fi numită minunata piesă *Burlesca* de V. Zagorschi, editată în 1966 [5].

Cu mult mai târziu, ea a fost inclusă ca și compoziție obligatorie la concursul internațional *E. Coca*, ediția anului 2001.

În anii '80, aceeași compoziție i-a adus Moldovei un renume bine meritat nu numai în cadrul concursurilor locale dar și la concursul internațional *M. Ciurlionis*, contribuind la victoria I. Hatipova (clasa prof. V. Secikin), care a interpretat această lucrare ca miniatură obligatorie din repertoriul național (1986). Ulterior, la concursul internațional de măiestrie interpretativă, Chișinău, 1—14 aprilie 1997, Olga Coșel (clasa prof. V. Levinzon), în afară de programul pentru trei tururi, a interpretat *Burlesca* de V. Zagorschi, ocupând locul patru.

Piesa pentru pian *Umoresca* de Gh. Neaga, publicată în anul 1971 [6], a adus un succes meritat la Concursul republican pentru tinerii muzicanți (Chișinău, 3 martie 1973) lui Gh. Ciobanu și lui L. Papiliniuc, ambii ocupând primul loc. Această victorie le-a determinat activitatea de creație pe viitor. Compozițiile lui Gh. Ciobanu *Still-life with Flowers, Melodies and Harmonies*, scrise pentru Concursul național al tinerilor interpreți (1994), au fost incluse ca piese obligatorii pentru concursul internațional *E. Coca* (1995) devenind un „talisman pianistic“ original. Dar această excelentă miniatură a fost editată abia în 2004, la *Cartea Moldovei* [7].

Premiera ciclului pianistic de Gh. Ciobanu — *Preludiu, Ostinato* și *Final* — a avut loc în Sala mare a Institutului muzical-pedagogic *Gnesin* din Moscova. Piese care au răsunat în interpretarea lui, au fost prezentate în cadrul Concursului celei mai bune interpretări a creațiilor compozitorilor naționali contemporani și au fost apreciate cu o mențiune. Ulterior, pregătind acest ciclu pentru a fi publicat peste hotare, compozitorul a tradus denumirea acestor miniaturi în limba franceză: *Paysaje, Ostinato, Rondeau*.

De mai bine de un sfert de veac aceste compoziții se bucură de un mare succes în practica pianistică. De exemplu, miniaturile *Ostinato* și *Rondeau* sunt obligatorii pentru participanții concursului internațional care se desfășoară periodic la Chișinău (începând cu anii '90 ai secolului XX), în incinta liceului *C. Porumbescu*. Prima piesă din acest ciclu pianistic *Paysaje* a fost recent selectată în calitate de compoziție obligatorie la unul din concursurile prestigioase din orașul italian Cagliari.

Unul din cei mai receptivi compozitori la necesitățile pianistilor naționali din a doua jumătate a secolului trecut a fost V. Rotaru, care a scris o serie de piese muzicale pentru concurs. Compoziția *Impromptu* a fost scrisă pentru Concursul republican al tinerilor muzicieni

(1977). La rugămintea docentului V. Levinzon, compozitorul a scris pentru câteva concursuri din Republicile Baltice două lucrări, cunoscute atât în Moldova cât și peste hotarele ei: *Improvizație* și *Toccatina*. Acest ciclu pianistic a fost interpretat cu succes (anii '80 ai sec. XX) la concursul interzonal *M.Ciurlionis* de către talentatul elev Iu.Mahovici (clasa prof. V. Levinzon) și a constituit un debut dublu: începutul vieții concertistice a acestor minunate piese și a carierei interpretative a tânărului pianist.

Culegerea de note sub redacția lui V. Levinzon și S. Covalenco [8], editată în 1988, pe lângă multe alte lucrări ale autorilor moldoveni contemporani, conține piesele *Impromptu*, *Improvizație* și *Toccatina* de V. Rotaru. Tradițional, lucrările noi ale compozitorului erau deseori interpretate de V. Levinzon și unii dintre studenții săi cei mai dotați. La rugămintea pianistului au fost scrise *Două dansuri moldovenești* care ulterior (1984) au intrat în culegerea lui V.Rotaru [9]. Aceste piese s-au bucurat de un mare succes la următorul concurs interzonal al pianistilor. Pe la jumătatea anilor '70 ai secolului trecut, ele au fost interpretate virtuos de încă un elev talentat al profesorului V. Levinzon, M. Șramco, care a ocupat locul doi la concursul unional *M. Ciurlionis*.

Interpretarea lucrărilor *Umoresca* de V. Rotaru și *Ostinato* de A. Mular ca piese obligatorii la cel de-al XI-lea concurs internațional *E. Coca—2005*, în redacția profesorului L. Vaverco [10], a contribuit substanțial la includerea lor în repertoriul pianistic competițional.

Piesa pentru pian *Cetatea veche* de Iu. Țibulschi, mulți ani redactor al culegerilor de note naționale, a fost inclusă ca miniatură obligatorie autohtonă pentru cei mai tineri participanți ai aceluiași concurs (categoria „A”). Anterior, în anul 2002, piesa menționată a intrat în cuprinsul unei culegeri de note considerabile *Piano — Forte. Florilegiu pentru micii pianiști* [11], care a încununat toată activitatea ei precedentă.

Virtuoasa lucrare de V. Rusu *Joc ciobănesc* a fost inclusă ca piesă autohtonă obligatorie pentru pianiștii maturi la concursul susmenționat (Categoria „C”). Această piesă a fost interpretată la ultimele două concursuri din 2003 și 2005. Miniatura de același autor, *Balada (Legenda)* a fost interpretată ca piesă obligatorie la unul din primele concursuri *E. Coca* la categoria „B”. Ambele lucrări au intrat în componența unei culegeri de note sub redacția lui V. Levinzon și S. Covalenco (1988), cu mult înainte de aprobarea lor competițională [12].

În activitatea concertistică, competițională și în procesul didactic al celor trei nivele de instituții profesionale de învățământ (școli de

muzică pentru copii, licee și colegii de muzică, Academia de muzică) sunt populare două lucrări: *Improvizație și Scherzo* de O.Negruța compuse în anii '70 ai secolului trecut. Ambele piese au fost publicate pentru prima dată într-o culegere de note editată sub redacția L.Vaverco [13]. În anul 1995, una din ultimele miniaturi ale autorului — *Hora de concert* — a fost înscrisă ca piesă obligatorie pentru categoria maturi (Categoria „C”), la concursul internațional *E.Coca*.

Miniaturile pentru pian ale compozitorului moldovean V.Beleaev sunt, tradițional, considerate „carte de vizită” ale acestui concurs. Începând cu anul 1995, multe dintre piesele sale erau interpretate obligatoriu de diferite categorii de vârstă, la competițiile muzicale din ultimii ani. Astfel, în 1995 și 2001, în grupa cea mai mică (categoria „A”), pentru concurs a fost selectată miniatura sa *Zâna viselor*. La ultimele concerte (2003—2005), cu titlul de lucrări obligatorii ale compozitorilor moldoveni, au fost incluse concomitent două piese de V.Beleaev: *Din strămoși* (Categoria „B”) și *Ostinato* (Categoria „C”).

Primul concurs internațional de interpretare, care s-a desfășurat la Chișinău între 1—14 aprilie 1997, a demonstrat succesele remarcabile ale pedagogiei pianistice moldovenești din ultimii ani. E semnificativ faptul că primele locuri au fost ocupate de reprezentanții școlii pianistice moldovenești, care au interpretat cu brio o serie de miniaturi autohtone foarte complicate. Astfel, O. Coșel (clasa prof. V. Levinzon), ocupând locul patru, în afară de programul obligatoriu, alcătuit din trei tururi, a interpretat *Burlesca* de V. Zagorschi, iar S. Filioglo (clasa prof. L.Vaverco), a interpretat *Măștile* de S. Lungu, ocupând locul trei. Primul loc 1-a ocupat Iu.Gubaidulina (clasa prof. L.Vaverco) care a prezentat splendida miniatură de Gh.Ciobanu *Natură statică cu flori, melodii și armonii*, confirmând încă odată victoria la Concursul național din anul 1994, când ea a demonstrat cea mai reușită interpretare a acestei compoziții.

Referințe:

1. Reaboșapca L. Notițe despre trecutul și prezentul învățământului muzical din Moldova. // Învățământul artistic — dimensiuni culturale: Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor АМТАР (30 aprilie 2004). Ed. a 4-a. — Chișinău, 2005. — P. 85.
2. Загорский В. Новелла — Кишинев, 1965.
3. Лунгул С. Каприччио // Новые пьесы советских композиторов. — Москва, 1969.

4. Лунгул С. Фортепианные произведения. Педагогический репертуар музыкальных училищ. / Сост. А.Мирошников. — Москва, 1988.
5. Загорский В. Бурлеска. — Кишинев, 1966.
6. Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ. (Пьесы, сонатины, вариации, этюды, ансамбли); Часть 2-я. (Для учащихся 5 — 7 классов). / Сост. и пед. ред. Т.Войцеховская, А.Дайлис. — Кишинев, 1971.
7. Ciobanu Gh. Piese pentru pian. — Chişinău, 2004.
8. Piese pentru pian / Alc. V.Levinzon și S.Covalenco, red. Iu.Țibulschi. — Chişinău, 1988.
9. Rotaru V. Piese pentru pian / Red. Iu. Țibulschi. — Chişinău, 1984.
10. Piese pentru pian / Alc. și ediție îngrijită de L.Vaverco, red. E.Tkaci. — Chişinău, 1975.
11. Țibulschi Iu. Piano-Forte. Florilegiu pentru micii pianiști. — Chişinău, 2002.
12. Piese pentru pian /Alc. V.Levinzon și S.Covalenco, red. Iu.Țibulschi. — Chişinău, 1988.
13. Piese pentru pian / Alc. și ediție îngrijită de L.Vaverco, red. Iu.Țibulschi. — Chişinău, 1979.

Recenzent: E. Mironenco, dr., prof. inter.

Галина КОЧАРОВА

ТВОРЧЕСТВО ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ (2000—2005 ГГ.)

CREAȚIA ZLATEI TCACI DIN ULTIMII ANI (2000—2005)

Articolul de Galina Cocearova este scris în memoria Zlatei Tkaci — primă femeia-compozitoare profesionistă din Moldova. Ca obiectul investigației sunt alese creațiile ultimilor ani ai vieții sale care n-au fost incluse în cele două monografii de G. Cocearova despre Z. Tkaci editate în anii precedenți. Autoarea propune trecerea în revistă și sistematizarea genuistică a tuturor noilor compoziții ale colegii sale (stînse recent) analizând unele din ele mai detaliat.

THE CREATIVE ACTIVITY OF ZLATA TKACI DURING THE LAST YEARS OF HER LIFE (2000—2005)

The article by Galina Cocearova is written in memory to Zlata Tkaci — the first professional woman composer from Moldova. As subject of investigation the author chose the creation of the composer's last years of life that were not included in the two monographs by G. Cocearova about Z. Tkaci published before. The author proposes a review and genre systematization of all the new compositions of her colleague (passed away recently) analysing some of them in detail.

В английском языке есть выражение «dead-line», обозначающее завершение сроков представления материалов на рассмотрение. Таким трагически символичным стало 1 января 2006 года, которое оказалось итоговой вехой в жизни Златы Моисеевны Ткач, поставив предел земному существованию этого выдающегося композитора Молдовы, нашей коллеги и, для многих — родного по духу и близкого человека. Мне, автору данных строк, довелось вплотную общаться с ней, занимаясь ее творчеством на протяжении многих лет — и, в частности, в связи с выходом в свет не только ряда статей, но и двух монографий, разделенных интервалом в 20 лет. Последняя монография — 2000 года, пусть и достаточно объемная, не могла вместить всего, ею созданного, за последние пять лет став еще более неполной, поскольку годы, прошедшие после ее издания, ознаменовались для композитора особенно активной творческой деятельностью. В наших общих с ней планах даже появилась новая цель — издать брошюру об ее новых сочинениях. В папке на моем столе все копились и копились ноты, но не успевала я погрузиться в изучение собранных материалов, как Злата Моисеевна своим звонким голосом по телефону весело сообщила мне: «Вы будете смеяться, но написала еще...» — и далее следовало название нового ее сочинения. Незадолго до смерти она, получив грант от Фонда Сороса, решила издать за свой счет сборник сонат, сказав: «Я хочу, чтобы их могли играть». В него должны были войти и некоторые из более ранних, и новые образцы сонатного жанра: три соло-сонаты (соответственно для гобоя, кларнета и флейты), две фортепианные сонаты и соната для скрипки и фортепиано. И накануне 2006 года, 30 декабря — то есть за 2 дня до ее внезапного ухода из жизни — я пришла к ней, чтобы забрать недостающие ноты,

поскольку она просила меня написать к готовящемуся сборнику вступительную статью.

У нее вообще было много и других творческих планов — сюда входил Концерт для двух фортепиано, Вторая симфония *Параллельные миры* (сохранились ее наброски — эскиз начальной темы симфонии с характерным типом фактуры). Предполагалось и крупное хоровое сочинение для Илоны Степан — скорее всего, хоровой концерт, и опера на библейский сюжет по Ихилу Шрайбману, а также целый ряд романсов. А обсуждая с поэтессой Агнесой Рошка реализованную ею посмертную публикацию последнего вокального цикла З. Ткач *Ție* в сборнике *Flacăra iubirii* (Chișinău, 2006), я узнала, какие именно романсы должны были выйти вскоре из-под ее пера: Злата Моисеевна уже отметила в книжке стихов *Măsura de mărgăritar* Агнесы Рошка еще 5 страниц — *Luminăm și încălzim viața, Răsuflă vântul, Ultima zăpadă, Stelele* и *Frumoasă țară*. Легко понять по отобранным текстам, какова должна была быть тема ее следующего цикла — это воспевание жизни, родного края, его природы. И особенно показательным представляется название первого стихотворения: осветить и согреть окружающий мир было во многом целью всей жизни Златы Ткач — недаром А. Рошка в беседе со мной охарактеризовала ее красноречивой фразой: «Она жила любовью и музыкой». Но всем ее планам, к сожалению, так и не удалось сбыться — как и планам на исполнение музыки, и последним прижизненным ее показом в концерте стало исполнение новой песни *Ханука* (теперь уже на стихи П. Борочиной) на юбилее еврейской передачи на телеканале *Молдова-1* (тот вечер вел Серго Бенгельсдорф в зале недавно открывшегося еврейского центра КЕДЕМ).

Есть какая-то символика и в том, что моя большая монография о Злате Моисеевне вышла в свет на грани тысячелетий, и в том, что затем, вступив в новый век, композитор в течение всего пяти лет успела еще так много написать, — при том, что для нее это были годы не только завоеваний, но и горьких потерь. Одного за другим она теряла своих сверстников и друзей: тяжело болел и ушел из жизни ее муж, Ефим Маркович Ткач, остро отозвалось в ее сердце и скорбное расставание с такими друзьями и коллегами по работе и творчеству, как В. Загорский, Г. Няга, Р. Ольшевский, Л. Оксинюйт. А в последние месяцы 2005 года к этому списку добавились имена И.Шрайбмана и Е.Богдановского, и Злата Моисеевна вытупала на их

похоромах со словами последнего прощания. Поэтому неудивительно, что ее все чаще охватывало чувство одиночества, посещали мысли о смерти. Бороться с ними помогала ей только музыка, ставшая единственным смыслом ее жизни. В итоге за последние пять лет З. Ткач, работая в разных направлениях, сумела реализовать такие крупные замыслы, как создание баллады *De profundis* для сопрано в сопровождении фортепиано (позже — камерного оркестра), трех вокальных циклов на стихи А. Рошка (*Soare de toamnă, E dorul apă vie, Ție*) и, на ее же стихи — двух хоровых диптихов — *Dulce plai* и *Lacul albastru* — в 2001 году, и *Norii* и *Arșița* — в 2005 году.

В области инструментальных жанров из-под ее пера вышли: Фортепианный концерт, симфоническая поэма *In memoriam* памяти Е. М. Ткача, *Вторая соната для фортепиано*, *Соната для гобоя и фортепиано*, *Соната и Пьеса для гобоя соло*, *Соната для скрипки и фортепиано*, *Соната для флейты соло*, а также обозначенный 2006 годом (как и некоторые другие из названных выше сочинений — например, *Соната для флейты соло*, *Вторая соната для гобоя соло*) камерно-симфонический цикл — сюита из пяти пьес для камерного оркестра под красноречивым заголовком *Tenebre* (*Наважденья*). Судя по столь интенсивной продуктивности и опережающему датированию своих сочинений, композитор вообще как будто стремилась обогнать время, работала на перспективу, заглядывая вперед и в чем-то опасаясь того момента, когда она уже не сможет писать... Невольно приходит на ум песенная фраза «Между прошлым и будущим», ставшая к тому же заголовком книги И. Милютиной — теми же словами можно сказать и о творческой деятельности З. Ткач — и, в особенности, в последние годы (несколько раньше она назвала один из своих романсов «Я не хочу загадывать вперед»).

Композитор подводила итоги, еще и участвуя своей музыкой в юбилейных концертах, выпуская сборники, включающие ее произведения разных лет. Непосредственно же в творчестве она продолжила развитие тематики, намеченной уже давно. Так, важные вехи памяти затрагивают в эти пять лет ее сочинения мемориального характера. Данная линия в творчестве З. Ткач ясно обозначилась в прошлом в балладе *Памятник*, в вокально-симфонической поэме *Память*, в цикле *Суровый напев*, в *Скрипичном концерте* памяти матери, в *Альтовой сонате Памяти Д. Д. Шостаковича* — сочинениях, отмеченных еще в первой монографии о ней. Позже ее

продолжили Концерт для двух флейтистов памяти отца, поэма *Iad-va-Shem*, *Кадии* на стихи М. Лемстера. После 2000 года сюда добавилась поэма *In memoriam*, *Кадии* для виолончели и фортепиано памяти Рувима Левина, романс *Реквием* для сопрано и фортепиано на последние стихи Рудольфа Ольшевского. Сюда также примыкает посвященный памяти ушедшего из жизни мужа романс «Не будить, что не сбылось», впервые прозвучавший на мемориальном заседании, прошедшем в годовщину его смерти в Академии наук Молдовы, вокальная миниатюра *Волосы в Освенциме* на стихи Инары Роя из подаренного ей мною поэтического сборника. Ту же линию представляет и *Фортепианный концерт* памяти жертв еврейского погрома 1903 года в Кишиневе, в которое, по совету Е. М. Ткача, Злата Моисеевна включила тему песни о погроме, в свое время входившей в репертуар известного еврейского певца Исидора Беларского. Сочинение это прозвучало вначале в вечерах фестиваля *Zilele muzicii noi*, когда его играл ученик З.Ткач Александр Тимофеев, а затем, в концерте в дни столетия погрома — в исполнении Раймонды Шейнфельд, доказавшем всю глубину и потенциальное богатство выразительных возможностей Концерта. Масштабность трагизма, воплощенного в личной оценке едва ли не апокалиптических событий современности (в том числе и событий 11 сентября 2001 года в Америке) отразилась и в балладе *De profundis* на стихи Мирославы Метляевой — сочинении, звучавшем в двух жанровых авторских версиях — для сопрано и фортепиано и, в виде вокально-симфонической поэмы — с камерным оркестром.

Еще одна линия — более светлых образов, обозначивших лирико-философскую позицию автора, связана с созданием трех вокальных циклов и хоровых опусов последних лет, причем все три вокальных цикла и четыре хора, как уже говорилось, были написаны в сотрудничестве с поэтессой Агнесой Рошка. Здесь переплетается интерес к молдавской поэзии с особым вниманием к поэзии женской, что также весьма существенно для З.Ткача. Верность ее избранной на протяжении многих лет тематике подтверждается и интертекстуальными связями. В частности, здесь выделяются ключевые слова, говорящие об особенно остром ощущении природы, времени и себя в этом времени и в этой природе. Среди них — солнце (*soare*), осень (*toamnă*), тучи (*nor*), звезды (*stele*), сердце (*inimă*), свет (*lumină*), и особенно свет свечи — символа света и атрибута еврейского обихода.

Достаточно даже просто вспомнить хотя бы названия романсов, входящих в ее поздние циклы: *Soare de toamnă* озаглавлен так по заключительному номеру, в цикле-диптихе *E dorul apã vie* первый романс носит название *O razã de soare*, в цикле *Ție* первый романс — *Ca soare străluminat*. В нем же встречаем слово «pori», что перекликается с названием хора из диптиха 2005 года. Последний романс цикла *Ție* — *Așa trecuse toamna* — невольно ассоциируется с мотивами цикла *Soare de toamnă*. Здесь нельзя не вспомнить, что образ солнца воспет и в ранее созданном вокальном цикле *Din poezii Moldovei* (что точнее перевести *Из поэтов Молдовы*, а не так, как раньше — *Из молдавской поэзии*) — цикла, к которому в последние годы Злата Ткач вновь вернулась, оркестровав партию сопровождения к своему юбилейному концерту 30 мая 2003 года и тем самым, переведя это сочинение в разряд вокально-симфонических. По сравнению с ним, циклы последних лет, во многом продолжая ту же линию поклонения природе родного края, преломленную в лирическом ключе, по-новому освещают ее сквозь призму прощания с уходящей молодостью и потому отмечены горькой ноткой одиночества.

Свет ночной — свет свечи или звезд — символ, также неоднократно возникающий в произведениях З.Ткач на протяжении десятилетий. Он использован в опере *Шаг в бессмертие*, в поэме *Iad-va-Shem*, в циклах на стихи Овсея Дриза (один из которых называется *Чай со звездами*), в цикле *Из еврейской поэзии* и *Dos glecãla*. В цикле *Soare de toamnă* есть романс под названием *Stele negre*, да и в планируемом вокальном цикле на стихи А. Рошка, о котором уже шла речь, также предполагалось развивать все те же мотивы — *stele, soare, pori...*

В рамках одной статьи, безусловно, не представляется возможным осветить во всех подробностях созданные за последние годы вокальные и хоровые сочинения З. Ткач — как и сказать хоть немного об ее отдельных романсах, обработках или песнях на еврейскую тематику — что само по себе составляет особый слой в ее творчестве. Частично эти сочинения были опубликованы в сборнике ее вокальных сочинений *Шолом-алейхем* (2001) и, если можно так сказать, в «еврейском» и «молдавском» сборниках — *Dos glecãla* и *Soare de toamnă*, разных по колориту и оформлению и представленных на презентации 17 октября 2005 года в Малом зале Молдавской филармонии. Говоря же о циклах последних лет,

можно заметить, что строятся они по принципу объединения по контрасту, хотя и допускают самостоятельное исполнение любого из номеров. Пример тому — цикл *E dorul apã vie* — своеобразный лирический диптих, отвечающий по структуре схеме «умеренно»-«быстро», где каждый романс оказывается очень емким, несмотря на его лаконизм. Так, первый из них — «O rază de soare» — открывается достаточно развернутым вступлением, где начальная интонация вопроса, поданная в довольно напряженном гармоническом контексте, развивается у фортепиано, приводя затем к некоторому успокоению. Вступление вокальной партии очерчивает более мягкие, диатоничные интонации, которые, однако в процессе модуляции из *As dur* в *d moll* раскрывают свой богатый потенциал дальнейшего динамического нарастания. Это подтверждает логика движения в следующем, развивающем и привносящем контраст разделе *Piu mosso*, с яркой кульминацией, после которой даны лишь отдельные реплики в партии фортепиано, напоминающие о тематизме первого раздела и тем самым создающие общее обрамление формы репризными элементами. Второй романс — *Ți-e inima de piatră* — подвижное, энергичное скерцо, с активной пунктирной ритмоинтонацией в вокальной партии и с рельефной, активной моторикой в партии фортепиано, также включает в себя темповый сдвиг (*Poco piu mosso*) в середине. В целом организуемый по принципу простой трехчастной формы музыкальный материал выявляет логику сквозного динамического развития, с достижением яркой кульминации в репризе.

Цикл этот объединен по принципу принадлежности стихов перу одного поэта и по общей лирической направленности, однако в музыкальном отношении он разомкнут, поскольку романсы находятся в далеких тональных отношениях (I — *As dur*, II — *e moll*), и в результате каждый из них представляет собой отдельную, яркую и художественно выполненную миниатюру-зарисовку, обладающую тонким колоритом и выявляющую оптимистическое видение мира композитором.

Безусловного внимания заслуживают и хоровые сочинения этих лет, среди которых, помимо двух уже упомянутых ранее диптихов на стихи А. Рошка (которые, впрочем, сама композитор в циклы специально не объединяла — так получалось потому, что она создавала их «парами»), привлекает внимание созданный на народный текст хор *Pădure și iar pădure*, написанный в 2001 году

и перекликающийся с более ранней ее одноименной хоровой миниатюрой. Ритмы хоры, распевная кантилена, развитая хоровая фактура, общий динамический план, приводящий к постепенному истаяванию звучности — все создает особую атмосферу теплоты, душевной легкости и, за счет включения фольклорных элементов, особого ощущения родного дома. Не случайно, видимо, в том же 2005 году вышел из-под пера З. Ткач и хор с показательным заголовком — *Dulce plai*, с его характерным размером 5/8 (3+2) — совсем иной, более динамичный по характеру. Другой хор того же года — *Lacul albastru*, посвященный М. Эминеску — представляет еще один, преимущественно хорально-аккордовый хоровой стиль, обнаруживающий, впрочем, и немалый динамический потенциал. В драматургическом аспекте и здесь после яркого кульминационного утверждения наступает резкий звуковой перепад, и все истаявает на *PP morendo*.

Разноплановы по характеру и хоры *Norii* и *Arșița* 2005 года на стихи А.Рошка, и каждый в своем роде не только выявляет художественную их природу, но и дает яркое представление о мастерстве композитора и о выверенности каждой используемой ею детали в интонационной, метроритмической и фактурной организации целого.

Возвращаясь же к разговору об инструментальном творчестве З. Ткач, заметим, что представляется весьма показательным ее преимущественное обращение к жанру сонаты для отдельных инструментов, причем *solo*, и к концерту, дополнившему отданную ею дань как фортепианной музыке, так и принципу диалога *solo* и оркестра.

В жанре сонаты здесь выделяется тенденция развития идеи авлодии, ранее обозначенной в кларнетовых соло-сонатах, а позже продолженной в одночастной *сонате для флейты соло* (авторская датировка — 2006 год), двух *гобойных сонатах* — одночастной, для *гобоя и фортепиано* (2004) и двухчастной (*Andantino — Vivo*) для *гобоя соло* (2006). Им сопутствует и *Пьеса для гобоя соло*. Довольно заостренная интонационная лексика всех этих сочинений сближает их по стилю, отличаясь инструментальным характером музыкальной речи. С их стилистикой соприкасается и двухчастная *Соната для скрипки и фортепиано* (*Moderato — Allegro*), и одночастная Вторая фортепианная соната, где важную роль играют токкатные приемы игры, крупная техника. Современные по

интонационному строю, оба этих сочинения (как и те, что были названы выше) хотя и не содержат ключевых знаков (а в *Сонате №2 для фортепиано* автором обозначена тональность а moll), представляют сложноладовые системы и излюбленные З. Ткач приемы аккордообразования на основе противодвижения гармонических слоев, параллелизмов или комплексного голосоведения. Несколько абстрактный, в чем-то антиромантический характер их тематизма словно призван смягчить накал эмоций, обозначить управляющую роль сдерживающих логических факторов.

Строг и лаконичен по стилю *Cadish* для виолончели и фортепиано, посвященный памяти Рувима Левина — основателя еврейского театра в Кишиневе, трагически погибшего при невыясненных обстоятельствах. В этом произведении привлекает внимание уже более мелодичная кантилена широкого дыхания — своеобразный скорбный монолог-плач, окрашенный еврейским национальным колоритом и подаваемый то в хоральном, то в арпеджированном окружении. В развитии темы, в среднем разделе, появляется и драматически-экспрессивная нота, вводящая в напряженную по характеру кульминационную зону, после чего в репризе постепенно наступает успокоение.

Безусловно, в контексте творчества З.Ткач последних лет особого внимания заслуживают и *De profundis*, и поэма *In memoriam*, уже затронутые мною ранее в своих статьях (*In memoriam* также проанализирована в дипломной работе О. Сигановой по теме мемориальных жанров, продолженной ею в докторате). Самое же последнее сочинение — *Tenebre (Наважденья)*, еще не исполненное, может быть объединено в единый макроцикл с *In memoriam* и с симфонией *Panopticum*, с которой *Tenebre* сближает не только общая для них камерно-симфоническая природа, но и наличие программного заголовка и использование сюитного принципа. Пять пьес этого цикла, названного сюитой в собственноручно написанном Златой Моисеевной списке произведений, как и симфония *Panopticum*, сочетают в себе также оркестровое и сольное начала. Партитура, на обложке датированная 2006 годом, выполнена очень экономно, но темброво разнообразно и вовлекает в систему контрастов разные жанровые сферы. Темповый ее план обозначает последование трех разных жанров, опосредованно отраженных в музыке и данных в обрамлении медленных крайних частей:

Grave — Moderato non troppo — Marciale — Allegretto — Grave.

Первая из частей сюиты — Grave — своего рода музыкальное размышление с чертами патетического высказывания. Угадывается и еще одна идея: начиная восхождением, композитор акцентирует экспрессию скрипичного соло и затем подводит к растворению — как бы своеобразному вознесению ввысь и к просветлению, очищению звучности. Та же идея просветления и вознесения проявляется и в заключительном Grave. Во второй части устанавливаемое сразу монологическое начало уступает затем место танцевальным ритмам — вначале очень сдержанного «вальса», словно данного в замедленной съемке, а затем, в хорале — наделяемого чертами сарабанды. Заключительный раздел — от соло флейты на фоне засурдиненной трубы — также строится по принципу *morendo*, как и в предыдущей части и в финале.

Более энергична третья часть — *Marciale*, с ее острым пунктирным ритмом и более активным включением духовых в тематически рельефный слой партитуры (тема проходит у фагота, затем кларнета и, наконец, у флейты). Струнные вначале выполняют лишь фоновую, аккомпанирующую роль, но позже все-таки впитывают интонационно-яркие элементы тематизма. Постепенный спад звучности наблюдается и здесь, в этой части, также приводя в конце к *PP*.

Четвертая часть сюиты, *Allegretto*, очень изящная и легкая, выдержанная в традициях моторно-жанровых скерцо, становится своеобразным «финалом» в этом внутреннем трехчастном жанровом микроцикле. В ней задействованы все участники, вступающие поочередно или группами, но в конце стремящиеся все к той же цели — угасанию звучности по принципу *morendo*. Его оттеняет лишь заключительная переключка флейты со скрипкой соло, с краткими репликами-резюме на *PP* в верхнем регистре. Можно заметить, таким образом, что идея растворения в небытии, в некоей заоблачной выси, показа мелькающих и словно подернутых легким флером образов, идея восхождения, вознесения в разных формах претворяется во всех пяти частях этого сочинения — думается, очень интересного в художественном отношении и, безусловно, заслуживающего воплощения в концертном показе.

Завершая свой краткий экскурс в творчество Златы Ткач последних лет ее жизни, совпавших с первыми годами нового тысячелетия, следует еще раз сказать, что композитор вошла в него художником, полным сил и надежд. Реализовать свои замыслы

четко и плодотворно ей позволял огромный профессиональный опыт и ее постоянная тяга к обновлению, И хотя в эти годы она уже не экспериментировала с жанрами-гибридами, каждое ее произведение — будь то пример свободного или традиционного жанра, сочинение крупное или миниатюра-зарисовка -требует серьезного и глубокого анализа, поскольку аккумулирует в себе многие характерные черты стиля З. Ткач.

*Рецензент: Светлана Циркунова,
доктор искусствоведения, профессор университета*

Vladimir AXIONOV

**REFLECȚII CU PRIVIRE LA PERIODIZAREA ISTORICĂ
A CREAȚIEI COMONISTICE VESTEUEPENE
ÎN SEC. XX — ÎNCEPUTUL SEC. XXI**

**REMARKS UPON THE HISTORICAL DIVISION INTO PERIODS
OF WEST-EUROPEAN MUSICAL CREATION IN THE 20TH
AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES**

Professor Axionov's article comprises remarks upon the evolution of musical creation in the 20th century. The author proposes a scientific division into periods of the end of the 19th century and beginning of the 21st century.

Cu cât ne îndepărtăm de la secolul precedent, cu atât devin mai clare căile de evoluție a vieții spirituale, a artei europene (inclusiv arta muzicală) din sec. al XX-lea (1). Cu toate acestea, nu dispăre impresia unei situații extrem de complexe, caleidoscopice, uneori și haotice în domeniul studiat. În muzica sec. XX au mai rămas în vigoare speciile formate demult, fie folclorul muzical autohton și cel cultivat de diferite formații de muzică populară, fie muzica bisericească catolică, protestantistă, ortodoxă, arta amatorială și semiprofesionistă de tipul lăutăresc, fie muzica academică prezentată de teatrul liric, de creația simfonică, corală, vocal-sinfonică, concertistică, vocală și instrumentală de cameră. Se dezvoltă multilateral jazz-ul apărut în ultimul sfert al sec. al XIX-lea, se manifestă pe deplin muzica-rock născută în mijlocul sec. al XX-lea, există mai multe conexiuni ale speciilor nominalizate,

de exemplu, folk-rockul, rock-opera, rock-simfonia, rock-missa, simfo-jazzul, musicalul etc.

În sec. XX, ca nici odată în istoria artelor, au atins cota maximă de exprimare confruntările estetico-stilistice ale fenomenelor muzicale. Cea mai evidentă confruntare o putem arăta schematic în felul următor:

| | | |
|---------------------|-------------|----------------------|
| E-Musik (Stratul I) | Stratul III | U-Musik (Stratul II) |
|---------------------|-------------|----------------------|

Aceste abrevieri (*E-Musik* și *U-Musik*) provenite din limba germană se folosesc pe larg în diferite țări europene (2). *E* înseamnă muzica ernstă (serioasă) și erhabene (superioară, nobilă), de exemplu, simfoniile lui D. Șostakovici, G. Mahler, A. Honegger, operele lui G. Puccini, G. Enescu, B. Britten, baletul și operele lui I. Stravinski. *U* se descifrează ca *Unterhaltungsmusik* (muzica distractivă), una untestă (neserioasă, inferioară), de exemplu, muzica în circ, cabaret, cârciumă, restaurant etc. Stratul al treilea vizează muzica destinată maselor largi, însă lipsită de pecetea banalului, de exemplu, liedurile lui M. Dunaevski, F. Lay, M. Legrande, R. Pauls, A. Zațepin, E. Doga, M. Tariverdiev.

O să mai adaugăm la aceasta și confruntările acute ale fenomenelor diametral opuse din cadrul *E-Musik*. Vom menționa numai cele mai evidente dintre ele:

| | |
|---|--|
| Muzica „anagajată“, politizată, ideologizată. De exemplu, liedurile și cantatele de H. Eisler | Muzica „neutră“, independentă de „comanda socială“. De exemplu, creația lui A. Webern, de O. Messiaen |
| Muzica elitară, destinată unui cerc restrâns de specialiști și experți. De exemplu, creația lui E. Varése, K. Stockhausen, L. Berio | Muzica democratică adresată maselor largi (cântecele de masă, de estradă etc.) |
| Muzica universală axată pe generalizarea experienței multidimensionale în domeniu. De exemplu, creația lui I. Stravinski | Muzica națională axată preponderent pe tradițiile folclorice și profesionale locale. De exemplu, creația lui Z. Kodály |
| Gândirea muzicală centripetă bazată pe valorile artistice europene. De exemplu, creația lui P. Hindemith | Gândirea muzicală centrifugă orientată spre asimilarea insistentă a valorilor neeuropene, mai întâi de toate, ale celor orientale. De exemplu, creația lui O. Messiaen |

| | |
|---|---|
| Muzica „absolută“. De exemplu, <i>Octet</i> pentru instrumente de suflat de I. Stravinski | Muzica tratată ca element component al sintezei artelor. De exemplu, cantatele scenice ale lui C. Orff, A. Honegger |
| Muzica monostilistică. De exemplu, opera expresionistă <i>Wozzeck</i> de A. Berg | Muzica meta- și polistilistică. De exemplu, <i>Missa</i> de L. Bernstein |
| Muzica supracomplicată. De exemplu, <i>Structurile</i> de P. Boulez | Muzica neoprimitivistă. De exemplu, opus-urile axate pe tehnica minimală repetitivă ale lui S. Reich, T. Riley |
| Muzica fină, delicată (creația lui C. Debussy) | Muzica barbară, fovistă (<i>Allegro barbaro</i> de B. Bartók, <i>Sărbătorea primăverii</i> de I. Stravinski) |
| Muzica emotivă. De exemplu, operele lui G. Puccini | Muzica rațională, constructivistă. De exemplu, <i>Kreuzspiel</i> de K. Stockhausen |
| Muzica ca spovedanie sufletească. De exemplu, monoopera lui F. Poulenc <i>Vocea umană</i> | Muzica mecanică inspirată din inovațiile progresului tehnico-științific. De exemplu, <i>Pacific-231</i> de A. Honegger |
| Muzica axată pe tehnicile componistice tradiționale. De exemplu, creația lui S. Rahmaninov, J. Sibelius, H. Willa-Lobos | Muzica axată pe tehnicile componistice acanonice, inedite. De exemplu, tehnica spectrală în creația lui Gérard Grisey sau utilizarea rândului lui Fibonacci în <i>Quasi Hoken</i> de S. Gubaidulina, în <i>Fibonacci</i> de K. Alfter |

Ultima teză cu privire la implementarea tehnicilor acanonice necesită a fi explicată, fiind un element component al categoriilor *tradiție* și *inovație* în muzica sec. XX. Menționăm în special, că tradiția vie, supusă unei anumite evoluții, trebuie s-o desprindem de tradiția moartă, academizată, mumificată, numită tradiționalism. Coeficientul de continuare, de înnoire a tradiției, sau cel de negare a tradiției definește gradul de inovație. În această ordine de idei, se cere a fi reamintită clasificarea tipologică a inovațiilor propusă de Iu. Holopov. Acest cercetător moscovit diferențiază „inovație tradițională bazată pe evoluția vechilor principii

ale muzicii europene (un exemplu tipic, deși neordinar îl prezintă creația lui A. Webern), inovație metatraditională ieșită din arealul gândirii muzicale europene (de exemplu, simțul extraeuropean al materiei sonice în nr. 2 din *Cele patru studii ritmice* de O. Messiaen), inovație extremistă din arsenalul avangardiștilor, deseori depărtată de muzică, bazată pe atragerea publicului în anumite acțiuni suspecte (probabil aici autorul are în vedere happening-uri epatante, — V.A.)“ (3).

Cum poate fi sistematizată o așa sumedenie de fenomene artistice, tendințe stilistice, tehnici de compoziție? Răspunsul depinde de scopul scontat, de viziunea cercetătorului în domeniu, de ramura științei despre muzică.

Specialiștii din domeniul teoriei muzicii preferă acel criteriu de sistematizare pe care îl găsesc în morfologia și sintaxa fenomenelor sonore. Respectiv, apar studiile dedicate formelor muzicale, armoniei, contrapunctului, facturii, orchestrației etc. în muzica contemporană. Specialiștii în domeniul teoriei și istoriei artei interpretative iau în considerație mai întâi de toate emițătoarele sunetelor muzicale și procedeele de emitere a sunetelor descriind specificul interpretării artistice a vocilor solistice și corului, cele a instrumentelor muzicale (muzica pentru pian, pentru vioară, pentru clarinet etc.), a orchestrelor simfonice, de cameră, de jazz, de estradă, de muzică populară etc. Odată cu implementarea pe larg a sintetizatorului și a aparatelor moderne de înregistrare și reproducere a sunetelor a luat naștere o ramură specifică a științei al cărei obiect se numește muzica electronică și concretă.

Istoria muzicii presupune o viziune complexă și atotcuprinzătoare asupra proceselor diacronice și sincronice în domeniu, de aceea trebuie să fie luate în considerație datele științelor limitrofe. O atare viziune complexă nu exclude anumite priorități. Mai mult decât atât, istoria muzicii a elaborat propriul criteriu de sistematizare și clasificare a fenomenelor și proceselor muzicale. Acest criteriu poartă denumirea de periodizare. Periodizarea este principala „unealtă“ de sistematizare istorică a fenomenelor studiate.

Putem conchide, că am argumentat obiectul de cercetare — creația componistică vesteuropeană din sec. XX și metoda istorică de investigație axată pe periodizare.

Deși aria de cercetare a devenit limitată ca obiect și metodă, totuși și în cadrul acestor limite există mai multe viziuni neomogene. Generalizând cele mai controversate opinii asupra evoluției creației componistice moderne, putem desprinde următoarele trei criterii de periodizare. Cri-

teriu întâi s-a format sub influența gândirii tehnico-științifice pătrunse în mentalitatea artiștilor și specialiștilor în studiul artelor; acest criteriu poate fi numit convențional cel pro-tehnico-științific. Criteriul al doilea se bazează pe opinia subiectivă a unor mari personalități artistice și savanți în domeniu fiind determinat de preferințele personale. Criteriul al treilea vizează relațiile între artă și societate; îl putem aprecia convențional și laconic ca cel cultural-sociologic.

În conformitate cu **criteriul întâi**, aportul original al fenomenului artistic depinde de gradul de noutate a acestui fenomen similar cu apariția unei noi teorii sau ipoteze științifice, unui nou produs al revoluției tehnice. Reieșind din aceste considerente, este importantă numai revoluția muzical-tehnică, inovația radicală în domeniul morfologiei și sintaxei muzicale. Primul „val“ al revoluției muzical-tehnice a avut loc în anii `10 și în prima jumătate a anilor `20 ai sec. al XX-lea. Un efect exploziv au produs *Allegro barbaro* de Béla Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg, *Pacific-231* de Arthur Honegger, operele timpurii și muzicile instrumentale de cameră ale lui Paul Hindemith. Al doilea „val“ al revoluției muzical-tehnice îl manifestă activitatea „avangardiștilor“ postbelici, creația lui John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen din anii `50 — prima jumătate a anilor `60. Uneori aceste două valuri se interpretează ca două trepte ale avangardismului (4).

O atare viziune asupra evoluției muzicii moderne se deosebește prin tratarea pro-avangardistă a procesului muzical-istoric. Elementul rațional, pozitiv al unei asemenea interpretări îl constituie constatarea limitelor cronologice ale revoluției muzical-tehnice și a fenomenelor reprezentative. Latura suspectă, mai mult decât atât, una negativă constă în nimicirea sau ignorarea fenomenelor artistice depărtate de avangardism. De exemplu, Karl Wörner, analizând căile de dezvoltare a artei muzicale din prima jumătate a sec. al XX-lea, accentuează în special creația unor lideri precum A. Schönberg, B. Bartók, I. Stravinski, P. Hindemith (5), iar Paul Collaer, menționând superioritatea creației reprezentanților *Școlii vieneze noi* și cea a lui I. Stravinski, „aruncă“ cealaltă muzică într-o „corzină de gunoi“ denumită *Naționalism și eclectism* (6). Aici, criteriul întâi manifestă multe puncte de tangență cu **criteriul doi** dictat de preferințele personale, grupale sau partinice. De exemplu, Theodor Adorno (Wiesengrund) fiind cândva discipol al lui Alban Berg, insistă asupra superiorității școlii lui A. Schönberg; Herbert Eimert, un mare expert în domeniul sintetizării obiectelor so-

nore accentuează rolul suprem al muzicii electronice; ideologii culturii ex-sovietice menționau exclusivitatea misiunii istorice a artei socialiste axate pe ideologia comunistă etc.

Criteriile nominalizate au un caracter unilateral micșorând pre-conceptul aportul fenomenelor artistice depărtate ba de avangardism, ba de postulatele comuniste. În ambele cazuri, procesul muzical-istoric este interpretat unilateral, fiind supus orientării numai într-o direcție preferată ignorând anumite ramificări și cotituri în evoluția spiralică, în cursul căreia au apărut și s-au confirmat cu o mare putere de convingere neo- și retrotendențele estetico-stilistice (de exemplu, neobarocul, neoclasicismul, neofolclorismul, neoprimitivismul). În plus, ideologizarea exagerată a aprecierii fenomenelor artistice răspândită în spațiul ex-socialist a avut ca rezultat discreditarea criteriului cultural-sociologic al periodizării istorice. Acest criteriu, numit aici **criteriul al treilea**, nu trebuie să fie nici exagerat, nici ignorat. Exagerarea lui provoacă o viziune sociologic vulgară. Ignorarea lui declanșează ruperea contactelor între artă și societate — ceea ce contravine realității.

După opinia noastră, un caracter rațional îl are cumularea a două viziuni asupra periodizării: prima se referă la dependența directă sau indirectă a artei de evenimentele și procesele sociale; a doua ține cont de autodezvoltarea artelor, de specificul lăuntric al evoluției muzicii în cursul secolului al XX-lea. Trebuie să luăm în considerație atât mersul și consecințele invențiilor muzical-tehnice, cât și influența majoră a exploziilor sociale asupra mentalității lumii artistice. Secolul XX a fost supra-încărcat de unele atare explozii. Ne referim la două războaie mondiale, la construirea și destrămarea sistemului european al țărilor socialiste, la deceniile de „război rece“, la confruntarea actuală a tendințelor spre globalizare și separare a elementelor componente ale lumii.

În urma argumentelor menționate, istoria modernă a creației componistice europene poate fi divizată în patru etape mari.

Etapa întâi a început în ultimul deceniu al sec. al XIX-lea fiind marcată de extinderea spațiului național și geografic al creației componistice, de un nou avânt în activitatea școlilor muzicale vechi, de înaintarea valorică a unor regiuni muzicale periferice în timpul antecedent (regiunea balcanică, nordul Europei, continentul american), de schimbarea evidentă a generațiilor de lideri (C. Debussy după G. Bizet, C. Franck, Ch. Gounod și C. Saint-Saëns în Franța; G. Puccini după G. Verdi în Italia; R. Strauss după R. Wagner în Germania; G. Mahler după A. Bruckner și H. Wolf în Austria), de apariția noilor tendințe

estetico-stilistice (impresionismul, simbolismul, verismul, naturalismul). Frontiera superioară a acestei etape este conturată de marele explozii sociale și spirituale provocate de primul război mondial și revoluția octombristă din Rusia.

Etapa a doua numită convențional una interbelică cuprinde două subetape. Subetapa întâi — anii '20, mai precis un interval de timp între 1918—1932 se deosebește de opunerea și suprapunerea acută a fenomenelor și tendințelor contradictorii, de combaterea tradiției și inovației, de afirmarea mai multor tendințe antiromantice, antiimpresioniste (urbanismul, neoprimitivismul, expresionismul, neoclasicismul), de apariția noilor tehnici de compoziție (tehnica de serie, arta zgomotelor, utilizarea sferturilor și șesimelor de ton). Subietapa a doua numită convențional anii '30—'40, menționată de evenimentele antebelice (1933—1939) și războinice (1939—1945) demonstrează, la rândul său, o nouă schimbare a „geografiei muzicale“ a lumii determinată de emigrarea masivă a personalităților componistice (și nu numai) din țările cu regimul fascist. Noile priorități conceptuale (destinul artei presate de regimurile totalitare, cugetările despre război și pace etc.) au întrebuițat mobilizarea tehnicilor tradiționale și moderne capabile să realizeze unele atare concepții.

Etapa a treia, una postbelică este cea mai complicată și contradictorie comparând-o cu cele anterioare. Pe de o parte, procesul de confirmare a artei muzicale profesionale a căpătat un caracter atotcuprinzător. Pe de altă parte, acest proces devine și mai caleidoscopic, și mai contraversat. Ne referim în primul rând la transfigurarea radicală a spectrului conceptual, estetic și stilistic exprimat de muzică. Arta muzicală creată în țările Europei centrale și de vest era distanțată artificial și preconcept de cea aflată pe de altă parte a „cortinei de fier“ materializate în anii '60 de zid berlinez. În țările socialiste, inclusiv în „republici democratice“, s-a evidențiat confruntarea artei angajate, încurajate de stat, de partid și celei de opoziție, a unei „disidente“ persecutate sau interzise. În creația componistică vesteuropeană și în SUA a devenit reală existența simultană a speciilor extrem de neomogene manifestate de activitatea „clasicilor“ muzicii moderne (I. Stravinski, O. Messiaen, B. Britten), cea a avangardiștilor, neo- și postavangardiștilor (J. Cage, K. Stockhausen, P. Boulez), a reprezentanților jazz-ului și muzicii rock.

O asemenea existență simultană a diferitelor specii a pătruns întreg spațiul european la **etapa actuală, cea de a patra** a cărei frontieră inferioară (confluența anilor '80 — '90) este marcată de desființarea zidului

berlinez, reunirea Germaniei, de capătul existenței Uniunii Sovietice, de lichidarea regimelor socialiste în aria europeană. Este greu de apreciat și mai greu de pronosticat rezultatele unor atare schimbări, deoarece etapa dată și-a luat începuturile nu demult, structura ei și direcțiile de bază încă nu sunt examinate de mersul istoric. Totuși deja devin vizibile contururile viitoarei globalizări a procesului muzical european.

Referințe:

1. Ultima lucrare științifică bine argumentată vizând subiectul de studiu a apărut în anii '70 ai secolului trecut (Друскин М. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Друскин М. Исследования. Воспоминания. — Ленинград; Москва, 1977).
2. Arud: Холопова В. Формы музыкальных произведений. — С.Петербург, 2001, p. 401.
3. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — Москва, 1981, p. 54.
4. Вислоужил И. Межвоенный музыкальный авангард, его возникновение и развитие // Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 4. — Москва, 1983.
5. Wörner K.H. Neue Musik in der Entscheidung. — Mainz, 1956.
6. Collaer P. La Musique moderne (1905 — 1955). — Paris; Bruxelles, 1955.

Recenzent: V. Melnic, dr., conf. univ.

ARTA TEATRALĂ

Victoria ALESENCOVA

UNELE ASPECTE ALE SEMIOTICII LIMBAJULUI TEATRAL

SOME ASPECTS OF THE THEATRE LANGUAGE SEMIOTICS

The article is devoted to the symbol as a linguistic unit in the performance structure representing the expressive potentialities of the stage maker. From the semiologic version dramatic art equates with the Primary Sign System and is defined as a Language but performing art equates with the Secondary Sign System and is defined as a Myth, that is a more difficult linguistic structure where the signs in the process of symbolization acquire new significance of Symbol. In this way symbolical language of performing art equates with metalanguage.

Partea 1. Metalimbajul în simbolul teatral.

Vorbind despre simbol ca mijloc de expresie în spectacolul de teatru, noi îl considerăm drept o unitate lingvistică din cadrul sistemului teatral și, implicit, ne apropiem nemijlocit de problemele semioticii limbajului teatral. Nu încercăm să contrapunem simbolul realității, deoarece simbolul în sine reprezintă realitatea însăși exprimată în simbolizarea ideilor printr-o formă accesibilă percepției umane. Totodată, remarcăm că în principiu simbolul este neschimbat, modificându-se și evoluând doar ca formă de limbaj.

Limbajul simbolurilor cunoscut de la începuturi ca limbajul reprezentațiilor mistice, *Misteriilor arhaice*, reprezintă pentru cercetătorii din zilele noastre un limbaj „ce reflectă nu numai misticismul, dar Natura în întregime, deoarece fiecare lege și forță ce acționează în univers, se manifestă și se percep de intelectul uman prin intermediul simbolurilor...” (1.,43). În cadrul limbajului teatral simbolul este o parte componentă a structurii lingvistice universale. „Deoarece sentimentele și activitatea umană depinde de imaginații, iar imaginațiile depind de limbaj, relația

generală umană cu obiectele din exterior sunt date percepției umane prin intermediul limbajului“ (2.42).

Fără îndoială, teatrul posedă un limbaj individual universal, ce prin natura sa este analogic unei limbi vorbite, deci, se caracterizează prin particularitățile și caracteristicile proprii lui și se confruntă cu modificări în procesul căutărilor unor noi forme. Dacă capacitatea umană de a însuși limbile este una nativă, forma lui exprimată în simbolistica teatrală se concepe ca una dintre mijloacele de comunicare obligatorie, la fel ca oricare alta. Limbajul nu poate fi modern, însă poate (și trebuie!) ca orice alt limbaj, să se învechească, să se înnoiască, să se îmbogățească corespunzând cu evoluția gândirii umane și „nu cu scopul de a exprima un adevăr gata preparat, ci de a descoperi adevărul necunoscut înainte“ (2, 42).

Noi percepem teatrul ca o sinteză a artelor, și el, la fel ca orice alt limbaj împrumută expresii și cuvinte „străine“, inclusiv elemente de limbaj preluate din alte genuri artistice — vorbire, muzică, dans, pictură, limbajul cărora în corespundere cu limbajul în general într-o măsură mai mare sau mai mică, prezintă particularitățile unui alt limbaj.

Astfel, fără a enumera categoriile generale, menționăm că vorbirea umană conține elemente muzicale, coloristice, jucăușe; muzica are elemente dramatice, vivacitate, consistență; pictura este armonioasă, abstractă etc. În același timp, limbajul fiecărui gen artistic face parte din limbajul teatral și reprezintă una dintre componentele nucleului indivizibil al esenței reprezentației teatrale. Astfel *cuvântul* provine din arta dramatică, *măsura* provine din arta poetică, *sunetul* — din vorbirea scenică, *ritmul* — din muzică, *mișcarea* — din dans, *culoarea* — din pictură și, în sfârșit, arta teatrală în sine este reprezentată prin **acțiunea scenică** (fără acțiune teatrul este ca inexistent). Reieșind din cele relatate, este rațional să presupunem că entitatea limbajului teatral nu se rezumă la succesiunea evenimentelor scenice sau la acțiunea scenică. Această entitate constă în procesele vizibile și invizibile ce se desfășoară în scenă și care au o acțiune psihologică bine definită, rezultatul căreia fiind *katarsis-ul*.

Multitudinea sensurilor și formelor ale acțiunii teatrale este evidentă. Explicațiile privind natura și structura acțiunii impune o cercetare profundă și temeinică a obiectului. Obiectivul cercetării noastre este reprezentat de studierea principiilor și mijloacelor posibile pentru realizarea acestui obiect, ce stă la temelie limbajului teatral. Reieșind din cele spuse, să presupunem, că caracterul universal al limbajului teatral constă nu numai în sinteza mai multor arte, ci într-un studiu bine definit al modului lui

de a acționa asupra spectatorului, în care este inerentă simbolizarea ca metodă de redare a ideii fundamentale a spectacolului. În acest sens simbolul teatral în calitate de sistem semiotic modulatoriu ne permite să percepem ideile și concepțiile ce nu pot fi concepute în alt mod, prin intermediul asociațiilor, analogiilor, create în imaginația spectatorului.

Deoarece din punct de vedere istoric s-a creat situația prin care majoritatea montărilor scenice au ca bază textul dramatic, să analizăm în continuare fenomenul dramei simboliste, ce a fost creat în arta dramatică ca un mod de manifestare a conceptului simbolic. Deoarece *simbolismul*, ca tendință, s-a manifestat în special în pictură și literatură, este evident că semiotica cristalizată în cadrul acestei tendințe, a cuprins la început doar structurile textuale cu semne, ocolind conexiunile simbolice active ale limbajului teatral artistic, ce abia a început, să-și completeze activ „vocabularul“ cu mijloace de expresie noi.

Analiza realizărilor scenice ale dramei simboliste ne-a demonstrat că ideile dramaturgilor fiind fixate în text prin intermediul imaginilor simbolice încadrate în acțiunea scenică, au suferit o personificare banală, pierzând astfel sensul existenței sale. Aceste spectacole de regulă au fost condamnate la eșec, cauzat de faptul că limbajul dramei simboliste este el însuși simbolic. Din perspectiva semanticii drama este mitică deja la nivelul structurii și pentru ca să fie decodificată trebuie să se cunoască sistemul de chei cu care a operat autorul pentru „cifrea“ dramei. Spre exemplu, succesul îndelungat al dramei lui M. Maeterlinck „Pasărea albastră“ în regia lui K. S. Stanislavski se datorează în primul rând regizorului genial cu orientări inovatoare, dar și schimbului de opinii ce a avut loc în timpul întâlnirii dintre regizor și autorul belgian. Drama simbolistă nu va fi niciodată „vie“ în teatru dacă dramaturgul nu a dezvăluit cheile pentru decodificarea textului. Ascunzând tainele dramei în neantul timpului, autorul își condamnă piesa pentru o existență exclusivă în genul literar. Piesa respectivă poate să aibă o viață scenică doar în cazul când regizorul pătrunde esența ideii dramaturgului și-i dă o motivație logică, nouă, o existență exprimată în varianta scenică capabilă să lege sensul vechi cu sensul actual al dramei.

Una dintre scăpările întâlnite în drama simbolică se referă la absența la dramaturg sau regizor a dorinței de a include logica existenței individuale a actorului în țesutul logic al acțiunii simboliste, dându-i actorului doar rolul ingrat de marionetă. Fondatorul ideologic al acestui tip de teatru, Gordon Krag, nu a reușit să realizeze în practică într-un mod adecvat concepția sa teoretică.

Să revenim la ideea de mai sus conform căreia drama simbolică are un caracter mitic. Ca să evocăm prin metoda analizei schematice locul mitului în structura limbajului firesc, ne vom adresa sistemului de semne elaborat de F. de Saussure și L. Elmslevé și dezvoltat de structuralistul francez R. Barthes. Raportul dintre semnificant („planul de expresie“, numit de autor convențional *obiect*) și semnificație („planul conținutului“, numit de noi convențional încărcătura semantică, de conținut) ne dă în totalitate *semnul*, acest sistem corelațional numindu-se LIMBAJ. În același timp raportul dintre acest semn (împovărat de sens), perceput ca **semnificație**, cu un nou semnificant ne dă prin cumulare un **semn nou**, acest sistem multietajat (sau derivat) de raporturi se numește MIT.

Drama, fiind un LIMBAJ firesc, natural, reprezintă un model semantic primar. Referitor la ea spectacolul ce conține modulații semantice noi, suprapuse pe conținutul primar, prin compoziția sa va fi un MIT, altfel spus, un sistem complex, multilateral, semnele cărui în procesul simbolizării capătă statutul de SIMBOL.

| semnificant (obiect — textul) | semnificat (sens — conținutul) | |
|--|-----------------------------------|--|
| semn SEMNFICANT (IMAGINEA DRAMATICĂ) | | SEMNFICAT (INTERPRETAREA REGIZORALĂ) |
| SEMNF — SIMBOLUL (IMAGINEA SCENICĂ) | | |

În cazul în care limbajul textului dramatic este bogat în raporturi semantice, spectacolul conținând un sistem complex de conexiuni semantice — simbolizări, va analiza și sintetiza drama, va polemiza cu ea și, parțial o va comenta. Această corelație dintre OBIECT și VIZIUNE ASUPRA OBIECTULUI (concepția asupra lui) i-a permis lui Roland Barthes să formuleze principiul de formare a următoarelor perechi constructive:

Literatura—Metaliteratura

Fizica—Metafizica

Istoria—Metaistoria

Teatrul—Metateatrul

Limbajul—Metalimbajul (limbajul artificial, simbolul)

Urmărind logica sistemului definitoriu al lui R.Bart, limbajul dramei corespunde convențional „obiectului”, iar limbajul spectacolului în comparație cu el este o „viziune asupra obiectului”, sau „conceptual despre obiect”, fapt ce ne permite să-l determinăm drept METALIMBAJ. Astfel, simbolul teatral, fiind un limbaj creat artificial, reprezintă fără îndoială un metalimbaj.

În teatrul modern regizorul nu este autor, el este interpretul concepțului artistic al autorului. Deoarece ideea dramaturgului are o reflectare obiectivă deja în forma literară, scrisă, regizorul își asumă reflectarea acestui prototip, creează un duplicat al lui, altfel spus, creează un MIT utilizând metalimbajul. În acest mod, spectacolul reprezintă o dramă teoretică, o construcție suprapusă sau un sistem semantic derivat, „o reflectare mortală și o umbră” a ideii primare. O piesă importantă este supusă la sute de interpretări, tratări, deci și mituri. Fiecare regizor creează mitul său, însă indiferent cât de lungă ar fi fost viața unui spectacol-mit, mituri eterne nu există. Istoria omenirii transformă realitatea în mituri, de ea depinde viața și moartea limbajului mitic.

Referințe:

1. Мэнли П.Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. — Новосибирск, 1992.
2. Потебня А.А. Слово и Миф. — Москва, 1989.

Recenzent: A. Roșca, dr., conf. univ.

Irina CATEREVA

ACȚIUNEA FIZICĂ SIMPLĂ — CA LIMBAJ UNIVERSAL AL EXPRESIVITĂȚII ACTORULUI

SIMPLE PHYSICAL ACTION AS UNIVERSAL LANGUAGE OF THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS

In the article the author considers the simple physical action of the actor as a purposeful unity of movement, thought and feelings; as an integral part of the creative process and the means of creation of an image in the art of transformation; as the means of expressiveness of the actor. The latent

symbolics of simple physical action as archetype makes it clear to the people of different cultural traditions

Orice gen de artă se deosebește de oricare altul întâi de toate prin limbajul de exprimare a imaginilor artistice. Arta actorului, ca parte componentă principală a artei dramatice, constă în crearea imaginii, în crearea „vieții spiritului omenesc“ a rolului și în transpunerea acestei vieți în scenă într-o formă artistică (1). Ea presupune posedarea virtuoză de către actor a instrumentului său.

Din instrumentele actorului, cu ajutorul cărora el creează imaginea, fac parte corpul lui fizic (ca materie compactă), sufletul (ca expresie a sentimentelor, emoțiilor) și cugetul (gândurile, dorințele). Actorul reprezintă toate curențele forțelor creatoare (2). Ele sunt întrunite în actorul însuși, în „eu“-l său. „... el singur este instrumentul său“ — scria M. Cehov (3). Cu ajutorul acestui instrument triunitar se naște limbajul artei actoricești.

Corpul actorului, ca materie compactă și ca interpret principal al metodei nonverbale de comunicare, posedă limbajele sale de expresivitate — limbajul gesturilor, limbajul mimicii, limbajul pozei și mișcărilor, limbajul acțiunilor. Fiecare mișcare a corpului actorului, fiecă privire sau gest al lui, poartă în sine un caracter special, forța, eficiența și sensul, care pot fi înțelese fără cuvinte. În diferite tradiții și culturi teatrale aceste limbaje ale expresivității se îmbină reciproc sau există fiecare independent. De exemplu, teatrul japonez sau limba pozelor (pozițiilor) și al gesturilor artiștilor din India etc.

La acțiunile fizice se referă toate varietățile acțiunilor sociale, de exemplu, a se îmbrăca, a se privi în oglindă, a aprinde o lumânare, a bea apă din pahar; toate tipurile de muncă fizică, de exemplu a tăia lemne, a deschide fereastra, a muta canapeaua, a muta valiza; acțiuni, comise față de alt personaj, de exemplu, a strânge mâna, a cuprinde, a respinge; acțiuni cu caracter sportiv, de exemplu, a fugi, a sări, a înota (4).

Desigur, aceasta este o divizare foarte convențională a acțiunilor fizice, deoarece în dependență de scopurile lor și de sarcina scenică ele pot trece dintr-un compartiment în altul.

La baza oricăror acțiuni fizice ale actorului stă acțiunea fizică simplă. De exemplu, lanțul acțiunilor fizice simple se formează în scena bătăliei: s-a aplecat, a luat mingea, s-a ferit de lovitura adversarului, a ridicat mâna pentru a lovi pe cineva etc. Alt lanț de acțiuni fizice simple

poate dezvălui relațiile reciproce între două personaje: s-a apropiat, a cuprins, a strâns etc.

Acțiunea fizică simplă nu este pur și simplu o mișcare expresivă sau un gest. Aceasta este, în primul rând, o acțiune. Orice acțiune pe scenă întotdeauna se face cu un scop sau altul. De aici, acțiune fizică simplă se poate numi orice mișcare a corpului actorului, comisă cu un scop anumit. Dacă un asemenea scop lipsește, acțiunea fizică devine scopul în sine. Atunci actorul se aseamănă cu dansatorul de balet sau cu gimnastul, ce totalmente nu corespunde specificului teatrului dramatic.

Scopul acțiunii fizice simple pe scenă constă în tendința de a schimba sau a modifica fenomenul sau obiectul, adică a influența asupra lor. Determinarea acestui scop este imposibilă fără participarea rațiunii și a sentimentelor. Însuși procesul de îndeplinire a unei sau altei acțiuni este legat de anumite trăiri, idei, sentimente.

Efectuând pe scenă o acțiune fizică simplă, actorul atrage la îndeplinirea ei nu numai mușchii, dar și întreg sistemul nervos, voința, emoțiile, sentimentele. K. S. Stanislavski scria, că „simțirile interioare insesizabile pentru noi dau naștere acțiunilor, ele sunt strâns legate de viața acestor acțiuni“ (5). Mai mult decât atât, acțiunea mușchilor în tot și cu totul este supusă dorințelor actorului.

Astfel, la acțiunea fizică simplă a actorului participă toată ființa lui, este activat întregul lui instrumental — corpul, cugetul și sufletul. Acțiunea fizică simplă a actorului este rezultatul unității mișcării, gândului și sentimentului. Această unitate nu se poate distruge, pentru că acțiunea fizică simplă (ca influență exterioară), este întotdeauna strâns legată de acțiunea psihică (influență interioară), care influențează asupra voinței, conștiinței și sentimentului altui personaj sau asupra conștiinței proprii și sentimentelor celui ce comite acțiunea.

Pe de o parte, acțiunea fizică simplă servește drept mijloc pentru îndeplinirea unei oarecare acțiuni psihice. Pe de altă parte, acțiunea psihică atribuie un anumit caracter emoțional, colorit și nuanță acțiunii fizice.

Dacă acțiunea psihică este îndreptată spre schimbarea lumii interioare a personajului, atunci acțiunea fizică introduce unele sau alte schimbări în lumea materială care îl înconjoară pe actor pe scenă. Acestea sunt obiectele materiale neînsuflețite sau însuflețite — alte personaje.

Astfel, acțiunea fizică simplă a actorului este îndreptată spre schimbarea aspectului exterior, și interior al personajului; nu numai spre

schimbarea materiei, dar și spre schimbarea lumii nemateriale rafinate a sufletului și conștiinței.

Ca *limbaj*, acțiunea fizică simplă este capabilă să transmită sensul și însemnătatea a ceea ce se petrece.

Expresivitatea acestui limbaj constă în capacitățile acțiunilor fizice simple de a exprima emoțiile și sentimentele personajului, atitudinea lui față de ceea ce se petrece.

Acțiunea fizică simplă ca *limbaj al expresivității*, transmite sensul său și semnificația sa prin unitatea indisolubilă a corpului, sufletului și cugetului; cu alte cuvinte, la interacțiunea mișcării, gestului, mimicii, emoțiilor, sentimentelor, voinței și cugetului.

Universalitatea acestui limbaj, la părerea autorului, constă în funcțiile lui diverse care asigură posibilitatea lui de aplicare multilaterală.

Acțiunea fizică simplă a actorului este partea componentă a procesului de creație. Concomitent cu aceasta ea este rezultatul procesului de creație.

Aici are loc un fel de interacțiune. Pe de o parte, imaginația, credința în circumstanțele propuse îi ajută actorului să comită acțiuni simple limitate, pe de altă parte aceste acțiuni oferă spațiu fanteziei creative, folosirii multilaterale a tehnicii pentru crearea imaginii artistice.

Eficiența și expresivitatea acțiunii fizice simple depind de unitatea armonioasă a tehnicii exterioare și interioare a actorului. Și dacă activitatea interioară a actorului este insuficientă — acțiunea fizică simplă este lipsită de cuget și sentiment. În acest caz jocul actoricesc se transformă în demonstrarea tehnicii cizelate, dar puțin expresive. Dar dacă circumstanțele propuse ale rolului n-au devenit pentru actor firești, dacă imaginația lui dormitează, tehnica puțin îl va ajuta.

K. S. Stanislavski atribuia o însemnătate mare îndeplinirii adevărate și corecte a celor mai simple acțiuni fizice. Și accentul principal el îl punea pe interdependența sufletului și corpului, ce corespunde în genere raporturilor formei și conținutului. K. S. Stanislavski menționa că valoarea acțiunilor fizice constă în acel adevăr și credință care îi ajută actorului să le provoace și să le simtă în sine. De aceea acțiunea fizică simplă el o examina ca un procedeu al psihotehnicii actorului, adică a unității acțiunii interioare și exterioare (6).

Acțiunea fizică simplă, ca acțiune organică, înseamnă actul de influență cu un scop anumit. Organic înseamnă psihofizic. Prin urmare, acțiunea fizică simplă include în sine scopul și sarcina acțiunii, circumstanțele propuse, ca imbold spre acțiune (justificare și credință),

logica acțiunii, starea generală, planul al doilea etc. Mergând pe acțiunile fizice, actorul, concomitent cu acestea, merge pe circumstanțele propuse. Și atunci acțiunea fizică simplă poate transmite corect esența vieții interioare a personajului, starea lui.

Constituirea imaginii este un proces creativ. Și acțiunea fizică simplă, ca parte a acestui proces, nu se poate examina în afara legăturii cu întreg procesul de lucru asupra rolului. Imaginația creativă, îmbinarea armonioasă a tehnicii interioare și exterioare a actorului, înțelegerea clară a scopurilor și sarcinilor, argumentate de circumstanțele propuse, în care artistul crede cu sinceritate — toate împreună întrunesc acele condiții când acțiunea fizică devine convingătoare și înălțătoare. Astfel, acțiunea fizică simplă este mijlocul de creare a imaginii.

În teatrul realist din sec. XX, pe primul plan întotdeauna erau mijloacele verbale de expresivitate ale actorului. Monoloagele lungi, abundența textului, meditațiile personajelor cu voce tare au ajutat să-i se aducă spectatorului problemele acute ale războiului și păcii, inegalității, singurătății, violenței, problemele sociale, problemele interne ale personalității etc. Apriori se presupunea că spectatorul care vine la teatru, la spectacol și actorii se găsesc în același mediu lingvistic. Turneele teatrelor de peste hotare erau destul de rare și spectacolele lor, de regulă, erau cu traducere sincronă. În rezultat întotdeauna se pierdea un oarecare element al emotivității, senzualității și percepției spectacolului, care alcătuiesc esența percepției artei.

Astăzi procesul contemporan al integrării în spațiul european a atins toate sferile vieții, inclusiv și arta teatrală a Moldovei. În ultimul deceniu contactele teatrelor moldovenești cu teatrele țărilor europene au sporit evident. S-a extins semnificativ geografia turneelor teatrelor dramatice moldovenești, participarea lor la festivalurile teatrale internaționale în țările Europei.

În legătură cu aceasta, problema limbajului expresivității actoricești, maxim accesibil oricărui spectator, indiferent de tradițiile lui culturale, lingvistice, naționale și religioase devine tot mai actuală. Din punctul de vedere al autorului, acestea pot fi mijloacele nonverbale ale expresivității actorului.

Expresivitatea nonverbală a actorului — cu ajutorul mișcării, gestului, mimicii — deseori este mai elocventă, mai profundă după sens și mai însemnată după forța de acțiune. Ea nu necesită traducere, pe când expresivitatea verbală, în contextul dat al problemei, este mai puțin perfectă. Ea presupune cunoașterea și înțelegerea cuvintelor unei sau altei limbi.

Mijloacele nonverbale ale expresivității actorului sunt cunoscute din timpurile preistorice. Izvoarele lor trebuiesc căutate în dansurile rituale și în pantomimele popoarelor antice, în ritualurile și ceremoniile consacrate zeilor păgâni. Tuturor le erau pe înțeles acțiunile, mișcările și gesturile care imitau săriturile lupului, strămbăturile maimuței, urmărirea prăzii de către tigrul etc.

Prezentările tăcute se jucau având drept subiect roada, războiul și păcea, vieța zeilor, înmormântarea și strămutarea sufletelor etc. Limbajul lor tăcut deseori provoca lacrimi și emoții sfâșietoare (7).

Astfel pantomima, ca prim limbaj și limbaj firesc al actorului, din timpurile străvechi era cunoscut în multe țări ale lumii. Ea a devenit nu numai limbaj universal al expresivității primilor actori, dar și limbajul lor de comunicare.

Un pontator care a venit în vizită la Nepon, a asistat la o prezentare de pantomimă. Gesturile și mișcările actorilor erau atât de exacte, în cât pontatorul înțelegea fără greutate subiectul și sensul prezentării. Uimit de acest limbaj tăcut, el îl implora pe Nepon să i-l dea lui pe actor, explicându-i, că alături de pământurile lui sunt triburi barbare, limba cărora nimeni n-a putut-o învăța. Iar acest actor va putea prin gesturile sale să exprime intenția lui sinceră față de ei și că ei îndată o vor înțelege (8).

În Roma Antică acești artiști necuvântători „pe care i-a creat Polighimnia, pentru a arăta că nu este necesară articulația, pentru a transmite gândurile noastre“ erau înalt apreciați (9).

Mai târziu, în sec. XVII, artiștii italieni deseori evoluau în Franța, Anglia și în alte țări europene cu reprezentării fără cuvinte. Acești artiști „înduioșau inimile oamenilor simpli mai mult decât pot oratorii calificați cu tot farmecul retoricii convingătoare“ — scria Gerardi în tratatul său Theatre Italien (10).

Astfel, capacitatea corpului „de a vorbi“ și eficiența acestui limbaj erau folosite de către actorii din timpurile preistorice nu numai în patria lor, dar și în timpul evoluărilor în alte țări, în fața publicului de altă cultură, limbă și tradiții.

Jumătatea a doua a secolului XX se caracteriza prin căutări intensive a unui limbaj universal de comunicare cu spectatorii, a unui limbaj viu al expresivității actoricești, inclusiv și a mijloacelor nonverbale a expresivității actorului, a formelor exterioare care reflectă natura impalpabilă a impulsului. Experimentele măștrilor remarcabili ai teatrului european, cum ar fi Mihail Cehov, Peter Brook, Antonen Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba și alții, se bazau pe acțiunile fizice simple și

mergeau paralel cu cercetările acțiunii fizice.

Peter Bruk a extins hotarele căutărilor sale, încercând să înțeleagă dacă este posibilă comunicarea între oamenii ce locuiesc în diferite părți ale globului pământesc. În *Centrul Cercetărilor Teatrale* au fost adunați actori profesioniști nu numai de diferite naționalități, tradiții, cu diferite culturi lingvistice, dar și de diferite rase. „Se excludea orice discuție — noi nu aveam o limbă comună, înțeleasă, unii vorbeau rău engleza, alții — și mai rău franceza, în orice caz eu știam: căutărilor trebuie să fie nonverbale“ (11).

Astfel, limba de comunicare și obiectul de studiu care i-a unit pe toți participanții experimentului — a devenit corpul. Evident, procesul de comunicare s-a început cu studierea celor mai obișnuite gesturi în fiecare din culturile prezentate „așa ca strângerea mâinii sau punerea mâinii la inimă“ (12). Ei încercau să găsească și să înțeleagă noul (ineditul) despre mijloacele de expresivitate și comunicare, despre corpul actorului, mâinile sau picioarele lui. Și această cale se începea de la acțiunile fizice simple.

Există un oarecare „sortiment“ de acțiuni fizice simple. Identice la majoritatea popoarelor, condiționat de acel fapt că în cadrul procesului de evoluție și de dezvoltare istorică aceste popoare au trecut printr-o experiență de viață identică și au însușit-o. De regulă, acestea sunt acțiunile sociale, multe acțiuni care se referă la munca fizică și care poartă un caracter sportiv. Ele sunt înțelese, indiferent de apartenența lor culturală sau națională.

De exemplu, asemenea acțiuni fizice ca: a îmbrăca pălăria, a mătura podeaua, a săpa pământul, a bate un cui, a fugi, a sări etc. Pălăriile la toate popoarele sunt diferite, formele și mărimile lopeților pot fi diferite, dar acțiunea fizică este identică la toți.

În legătură cu aceasta, putem vorbi despre arhetipurile formate istoricește ale acțiunilor fizice (13). Acțiunile fizice simple care intră în componența lor, de asemenea sunt arhetipice, adică specifice multor popoare.

Acțiunea fizică simplă ca arhetip reprezintă exprimarea proceselor asemănătoare între ele la diferite popoare. De aceea, ea trezește și provoacă o formă tipică a trăirilor sufletești la spectatori. Esența unei asemenea acțiuni fizice simple este atât de clară, încât ea va fi percepută firesc, indiferent de forma exprimării ei.

Astfel, acțiunea fizică simplă oferă posibilitatea spectatorilor de a percepe simplu, ușor și firesc sensul celor petrecute pe scenă.

Așa, de exemplu, căutarea de către Peter Brook a punctelor comune de numărare într-un „spațiu gol“ care pot slui drept începutul comunicării dintre spectatorii și artiștii diferitelor culturi, de asemenea se baza pe acțiuni fizice simple. „... în primul sat noi am pus la mijlocul covorului o cutie de carton, obiect care a fost folosit mai târziu de noi de nenumărate ori. El avea o semnificație identică și pentru spectatori și pentru noi, pentru că era real. Actorul se ridică și se apropia de cutie. Ce e în ea? Actorului îi era interesant să vadă ce-i în ea, spectatorii de asemenea vroiau să afle ... altă dată un asemenea obiect a fost o pereche de ghete și un om desculț, care s-a apropiat de ele... o bucăciță de pâine, doi oameni priveau țintă la ea, se apropie un al treilea... Noi am încercat să inventăm niște lucruri foarte simple“ (14).

Ca arhetip, acțiunea fizică simplă este exprimarea concentrată a stării psihice a personajului sau a situației date. Ea conține în sine imaginea inițială, primară a aceluia proces, pe care ea îl reflectă. De exemplu, îmbrăcarea pălăriei este procesul de acoperire a capului cu ceva în genere. Simbolic acest proces este prezentat prin îmbrăcarea pălăriei, dar acesta poate fi o frunză mare de plantă, coroana, o pălărie din pene și altele.

Tot odată, acțiunea fizică simplă ca arhetip exprimă sensul conchis în imaginea inițială, dar abstractizat de la concretizarea acestei imagini. Ea conține în sine o mulțime de sensuri și semnificații, pe care spectatorul le simte cu entitatea sa interioară. Aceasta le permite spectatorilor s-o citească mult mai profund și mai extins decât înseamnă această acțiune în aparență. „Actorul se apropie de masă, aprinde lumânarea, fiind deosebit de concentrat, și privește îndelung, cu încordare flacăra. Apoi el a stins flacăra, iarăși a luat un chibrit, a aprins lumânarea și iarăși a stins-o. Când el a început să facă acest lucru a treia oară, eu am simțit în public o încordare deosebită. În acțiunile simple spectatorii citeau mult mai mult decât însemnau aceste acțiuni exterioare; pentru aceasta nu s-a cerut o pregătire deosebită, studii, informații și chiar cultură. Ce se întâmpla cu omul, devenea clar nemijlocit din acțiuni“ (15).

Esența arhetipală a acțiunii fizice simple care exprimă mai multe stări printr-o singură acțiune, permite exprimarea, printr-o metodă exactă, a adevărului profund ascuns despre starea omenească. Simbolică ascunsă a acțiunii fizice simple dă posibilitatea diferitor popoare de a pătrunde reciproc în contextul cultural, fără a simți necesitatea de explicare a sensului lor. Acțiunea fizică simplă ca arhetip, ca schema primară a imaginilor, stimulează activitatea imaginației la spectator.

Explicarea acestui fapt o dă legea analogiei, căreia noi îi datorăm

partea cea mai importantă a înțelegerii noastre a lumii înconjurătoare. Datorită unor asemănări dintre obiecte, acțiuni sau noțiuni, sensul acțiunilor actoricești devine consonant experienței de viață a omului, care le contemplează — spectatorului.

Comparația directă a obiectului cu obiectul, a acțiunii cu acțiunea își au rădăcinile în psihologia omului mult mai adânc, decât o ore cuvântul auzit. Asociațiile care apar la spectator în legătură cu cele auzite, dau naștere unor senzații, emoții, sentimente.

Legea analogiei trezește în spectator senzația de parcă el ar fi o parte a universului și trăiește după legile universului. El simte că toți oamenii care-l înconjoară constituie aceleași particule ale universului ca și el însuși. Și în acest caz spectatorul percepe cele ce se petrec nu atât cu mintea, cât cu sentimentele sale. Formele inițiale, adică arhetipurile acțiunilor fizice simple, îi leagă între ei pe spectatori și pe actori la nivelul psihicului, subconștientului. Ele reflectă în subconștientul fiecărui om închipuiri, gânduri etc. comune pentru întreaga omenire. Destinul personal al personajului reflectă destinul întregii omeniri.

În rezultatul acesta spectatorul se transformă din om social în om total. Se întâmplă miracolul, către care a tins atât de mult Artaud (16).

Datorită acestui fapt acțiunea fizică simplă devine înțeleasă tuturor spectatorilor, indiferent de apartenența lor culturală și lingvistică. Ea va distruge barierele în conștiința spectatorilor, care îi împarte în europeni și asiatici, în francezi și nemți etc.

În aceasta se manifestă unicitatea acțiunii fizice simple, ca mijloc universal al comunicării cu spectatorul.

Pe de altă parte, există multe acțiuni fizice, gesturi care conțin în sine o noțiune concretă, un sens anumit, un oarecare semn de cod, care aparține unei anumite culturi concrete. O asemenea acțiune este clară și semnificativă numai pentru reprezentanții culturii date și se poate deosebi completamente de acțiunea cu sens analogic la alt popor. În cazul de față este vorba despre aceea, că una și aceeași idee, unul și același sens, unul și același sentiment în tradiții culturale diferite se transmit prin diferite acțiuni fizice. Cel mai des aceasta se întâlnește printre acțiunile fizice simple, îndreptate spre alt om. De exemplu, în semn de salut mulți europeni își strâng reciproc mâinile, musulmanii pun mâna la inimă, indușii așează palmele împreună, alte popoare se închină, etc. Oricare din aceste gesturi poate deveni înțeles tuturor și poate exprima unul și același sens cu condiția că va fi găsit nivelul calitativ necesar în exprimarea lui.

Un asemenea nivel calitativ actorul îl găsește în lumea interioară a personajului. Dacă actorul înfăptuiește o acțiune interioară, atunci el poate transmite prin mișcare gândurile și sentimentele personajului. Dacă actorul vrea să transmită sincer sentimentul profund al personajului, atunci el va fi înțeles de toți, chiar dacă acțiunea exterioară pentru exprimarea acestui sentiment va fi neașteptată, necunoscută. Luată ca atare, acțiunea fizică simplă, dacă nu reflectă lumea interioară a personajului, nu costă nimic.

Astfel, acțiunea fizică simplă ca limbaj universal al expresivității actorului constituie:

- partea componentă a procesului de creație ca proces al psihotehnicii actorului;
- mijlocul de creare a imaginii în arta transformării (metamorfizei);
- mijlocul de comunicare care permite distrugerea barierelor în conștiința spectatorilor care îi separă după criteriile de cultură, naționalitate și rasă.

Acțiunea fizică simplă ca limbaj universal al expresivității actorului, trezind toată forța naturii de creație în actor și a omului total în spectator, îi unește în procesul atotcuprinzător al cunoașterii lumii și de sine.

Referințe:

1. Станиславский К. Работа актера над собой. — Москва, 1988. — С.38.
2. Антарова К. Беседы С.К.Станиславского. — Москва, 1998. — С.93.
3. Чехов М. Загадки творчества. Литературное наследие. — Т.2. — Москва, 1986. — С.122.
4. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. — Москва, 1978. — С.41.
5. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — Москва, 1953. — С.77.
6. Станиславский К. Собр.соч. — Т.2. — Москва, 1956. — С.118.
7. Broadbent R. A history of Pantomime. — London, 1901. — С.36.
8. Idem. — P.10.
9. Idem. — P.15.
10. Idem. — P.16.
11. Брук П. Нити времени. — Москва, 2005. — С.64.

12. Idem. — P.184.
13. Юнг К.Г. Психологические типы. — Москва, 1996. — С.544.
14. Брук П. Нити времени. — Москва, 2005. — С.279.
15. Idem. — P.179.
16. Арто А. Чувственный атлетизм. — Москва, 2000. — С.127.

Recenzent: A. Roșca, dr., conf. univ.

Valeriu ȚURCANU

CADRUL TEMPORAR ȘI ARTA DRAMATICĂ

TEMPORARY FRAME AND DRAMATIC ART

The present article analyses the correlation of art and time, of drama as a „time machine“ in the evolution of the dramatic subject as well as the public’s mentality of operating with the past, present and future in the dramatic action, of time and the main character’s psychology of actualising, disactualising and re-actualising effects.

Pentru a prezice viitorul oamenii au folosit din timpuri preistorice ghiocul, o scoică ovală, albă, lucioasă. Această practică cerea o îndemînare deosebită, care o puteau avea doar oameni inițiați în tainele și misterele existenței — vrăjitoarele, șamanii, preoții. Cu timpul aceștia au început a prevesti viitorul după liniile din palma solicitantului, ochi lui, după zborul, cîntecul sau după măruntaele păsărilor, după bobii, picături de ceară, cafea etc. Facultatea magică de a străpunge cu imaginația timpul și a prezice viitorul destin al omului se bizuie pe un concept existențial, al dramatismului vital și pe descifrarea caracterului persoanei. Harul de a se descurca în caracterele oamenilor, ale aprecia valoarea personalieră e considerată și azi un dar divin, o capacitate a celor aleși, venită din contactul lor cu divinitatea.

Această formă imaginativă și miraculoasă de oglindire a dramatismului existențial a fost și este o manifestare a dramei prin miracol. Ea a inclus diferite toteme, sculpturi din lemn și piatră, amulete, altare, rechizite, costume speciale, măști, ornamente, incantații, rugăciuni, ritualuri săvîrșite în taină, în locuri special amenajate, în Templu. Spiritualitatea aplecată asupra dramatismului existențial și-a găsit forma sa

instituțională. Miracolul a evoluționat în forme religioase. Misterul divin a devenit o formă de inspirație dramatică extraordinară, excepțională, venerată de întreaga societate.

Democratismul vieții spirituale recunoaște exclusivitatea spirituală a unor persoane supradotate, dar nu neagă nici capacitatea spirituală a poporului. În perioada arhaică această inspirație dramatică a căpătat formele laice a artelor profane, iar în perioada clasică — formele artelor culte. De atunci încoace, a face artă înseamnă și a da cu ghiocul.

Unirea tuturor artelor, reprezentative pentru spiritualitatea laică, a dat naștere Teatrului. Astfel spiritualitatea dramatică și-a creat și institutul său democratic.

Teatrul antic era și el asemănător cu o scoică. Una din părțile deschise ale scoicii alcătuia amfiteatrul, iar cea de a doua — orchestra cu scena. În această scoică imensă se adunau zeci de mii de doritori de a călători în timp, a afla viitorul său și al țării. Teatrul întotdeauna a fost o mașină a timpului. Mașină ce nu numai teleportează prin timp, dar și produce timp.

Mediul care ne înconjoară prezintă o întindere, un cosmos, care se caracterizează și prin extindere, printr-un infinit de raporturi circumstanțiale (spațiale, cantitative, calitative etc.) de transfigurare, transformare, modificare, metamorfizare.

Privit prin prisma diacronică, spațiul prezintă stările momentane ale mediului ambiant, pe când timpul marchează evoluția acestora. Dacă am face o analogie dintre timp, spațiu și o riglă, atunci fiecare gradăție de milimetru al „riglei — destin“ ar putea fi analogată cu spațiul, pe când consecutivitatea acestora ar putea fi asemuită cu timpul. Iar rigla aceasta niciodată nu va fi una dreaptă.

Orice destin este diacronic prin simplu fapt că are cel puțin două puncte ale mișcării — începutul și sfârșitul. Acestea sunt două stări contrar opuse ca vector de mișcare. Ele apar dintr-o formă existențială și finalizează în alta. Aceste puncte sunt două stări calitativ diferite, la fel cum subiectul abia născut se deosebește calitativ de cadavrul său decedat. În trecerea de la o stare la alta, el reușește să evoluționeze, să evolueze, să capete o istorie, un destin.

Conceptul evoluționist stă la baza artei dramatice din cele mai vechi timpuri. Orice subiect dramatic e un exemplu de epigeneză, de mișcare în timp.

Spre deosebire de vecie, care prezintă eternitatea, veșnicia, procesualitatea infinită, timpul e o noțiune delimitată existențial.

Eternitatea a fost și este impasibilă, ca și raza de soare ce ne conturează umbra. Ea e permanentă, infinită, nu are limite în timp, durată, nu va dispărea nici odată, e fără sfârșit, veșnică, imortală. Ea curge asemeni ceasornicelor lui S.Dali. Și nu poate fi mai dinamică sau mai încetinită. Nu poate fi oprită. Dinamic poate fi doar Timpul, care reprezintă mișcarea factologică a ființei față de realitate. Dinamica timpului e una psihologică, în dependență de schimbarea mentalității noastre, a ierarhiei noastre de valori, a evoluției acestora.

Astfel timpul ca un fragment al eternității e o realitate convențional-obiectivă, iar ca o durată a vieții este convențional-subiectiv. De exemplu, timpul astronomic prezintă un coraport, o expresie a mișcării obiective a stelelor față de pământeni și a mișcării noastre față de ele, pe când timpul subiectiv e expresia schimbării evolutive sau revoltătoare a psihologiei, mentalității, ideologiei, sentimentelor, motivației, aprecierilor, atitudinilor, adevărurilor noastre față de lumea ce ne înconjoară, de societate, de civilizație, de idealuri, față de noi înșine ca ființe obiectiv existente.

Însă fragmentul de eternitate este în esență eternitate și nu timp, iar timpul în esență e o durată a existenței.

Timpul e și un produs al imaginației. Eternitatea ca o expresie absolută a duratei, poate fi numită „timp“ doar convențional, în coraport cu omul sau alt personaj. Anume personajul încearcă să segmenteze existența în dimensiuni terestre, spațiale, raporturi circumstanțiale, pentru a le da o succesiune în coraport cu sine, a așterne în aceste dimensiuni o viață. Timpul de care vorbim e un timp subiectiv, al unui subiect.

Nu știu dacă există cu certitudine și cum ar fi în realitate timpul unui copac sau oricărei alte ființe. Intuiesc însă că timpul fito-form, fiind și el unul calendaristic, va fi totuși unul diferit de cel acva-, zoo-, avi-, insecto- sau moleculo-form. Iar ele toate împreună vor fi diferite de timpul homo-form.

Altfel am avea tot dreptul să spunem că duminica nici iarba nu crește. De altfel, noi și așa o spunem în calitate de figură de stil. Arta de fapt și începe aici de la aceste figuri, acest mix de forme a diferitor existențe în dimensiunile timpului și spațiului public, în circumstanțele raporturilor existențiale.

Timpul în ipostazele sale poate fi infinit de divers. El e și evenimential, și astronomic, și cosmic, și pământesc, și public, și intim, și colectiv, și individual, și comunitar, și personalier, și real, și ireal, și mitic, și contemporan, și clasic, și modern, și nou, și vechi, și psihologic, și kuantic etc. Și toate aceste forme corelează cu timpul dramatic.

Teatrul, Dansul, Filmul, Circul și Literatura, ca și Arta la general, nu numai crează imaginea timpului, dar sunt și creatorii lui în dimensiuni virtuale, subiective.

Cînd un regizor dorește să monteze un spectacol sau film acțiunea căruia are loc, de exemplu, la începutul secolului XX, el are sarcina să creeze imaginea acestui timp. Pentru a obține imaginea timpului el utilizează o anumită arhitectură, un interior, o vestimentație, o cultură materială de un anumit design, muzica, pictura, arta decorativ-aplicată, coregrafia, literatura. El redă timpul prin forme artistice. Astfel timpul e direct dependent de artă, care de facto e fixativul timpului.

Cum culoarea hîrtiei de turnesol indică o anumită substanță, tot astfel formele artistice denotă un anumit timp. Timpul rămîne în memoria noastră datorită artei. Anume arta ne oferă posibilitatea de a conștientiza timpul, de a-l evalua. Astfel timpul nu poate exista în afara artei, totalitatea formelor căreia reprezintă o anumită cultură și civilizație. În afara artei poate exista doar eternitatea.

Arta este forma de zmulgere a timpului din eternitate.

Instituțiile artei dramatice ca cele mai sintetice și complexe manifestări a artelor și a spiritualității sunt o veritabilă „industrie a timpului“, care nu numai teleportează publicul și creatorii în timp, dar și îl crează, dinamizează mișcarea lui, îl imprimă în eternitate.

Timpul își capătă formele sale de **prezent**, **trecut** și **viitor** doar în relația cu destinul, cu evenimentele vieții pe eternul drum al ascendenței și descendenței. Arta spectaculară e unica artă care are loc sub ochii spectatorului, acum, aici, în prezentul imediat. Drama e arta prezentului. Prezentarea spectaculară e mereu ancorată în prezent. Prezentul însă e o noțiune atît de relativă că poate include lucruri ce s-au întîmplat decenii în urmă și poate exclude lucruri ce s-au împlinit cinci secunde în urmă. Măsura de prezență e actualitatea.

Viitorul e întotdeauna în față, pe cînd trecutul — în spate. Cu toate acestea trecutul e o perioadă de dinainte, un dinainte perimat, defunct. Trecutul e umbra prezentului. E ceva depășit, dar care într-o măsură oarecare poate deveni actual mîine. Mișcarea în trecut e o figură dramatică. Ea nu e o întoarcere îndărăt, în spate, în urmă, ci e o mișcare înainte, o reevaluare a valorilor conservate. Totul depinde de gradul de actualitate al evenimentului.

Asemenea reevaluări sunt necesare la finalizarea fiecărei etape. Marcarea acestora e determinată de epuizarea mișcării spre un ideal social. La aceste perioade, faze evolutive, se reevaluiază, se reformulează și se

transfigurează idealurile. În raport cu ele fenomenele își păstrează sau își pierd actualitatea. Atunci au loc revoluțiile.

Acțiunea dramatică e și arta depășirii prezentului, a re-actualizării trecutului în numele modelării virtuale ale viitorului.

Arta dramatică ca „mașină a timpului“ e acel mecanism social care mișcă, propulsează, etapizează și evoluționează *timpul psihologic* al comunității umane. În momentul cînd spectatorul rîde de un fenomen, de un beteșug social, de o personalitate politică, de o caracteristică umană defectuoasă, proprie sie însăși și contemporanilor săi, de orice altceva ce aparține prezentului, el se ridică la nivelul conștientizării punctului vulnerabil al acestuia și îl depășește psihologic. În acest moment publicul face un pas în timp.

Fiecare spectacol devine încă un pas în timp al publicului co-participant la un subiect dramatic. O realizare a unei culturi dramatice (teatrale, cinematografice etc.) e un pas în timp al întregii națiuni.

Personajele principale din teatrul vieții sunt adesea de-mitizate în teatrul scenic. Personalitatea politică de care se rîde în sala de teatru va rămîne încă un timp la putere, dar cu certitudine zilele ei de glorie au trecut deja. Omenirea se desparte de trecutul ei rîzînd. Cariera unei personalități satirizate în mod public nu mai are șanse de viitor dacă aceasta nu reușește să se detașeze de propriile deficiențe.

Dacă *de-mitizarea* scenică aruncă personajele la coșul istoriei, etalonarea eroică pozitivă sau chiar *divinizarea* scenică a altora le readuce în conștiința contemporanilor, le oferă șansa viitorului.

Idealurile sociale sunt proiecții ale unor posibile modele, a unei comunități virtuale, ideale, utopice, dar demne de urmat ca și învățătura lui Adam Smith. Actorul, ca și Danco, cunoscutul personaj al lui M. Gorki, luminează calea evoluției sociale cu focul inimii sale. Anume în lumea virtuală a scenei se ierarhizează valorile. Ele se actualizează, se re-actualizează, se dez-actualizează în instituții special create pentru evoluția spiritului uman — Teatrul, Cinematograful, Circul, Televiziunea, Radioul, Presa.

Ele au fost, sunt și vor rămîne instituții specializate ce dinamizează dezvoltarea comunităților umane, ce vizualizează personalier, modelează o realitate virtuală, dorită, posibilă. Ele afirmă sau detronează în sufletele cetățenilor idealurile (sociale, politice, artistice etc.). Aceste schimbări se fac și s-au făcut întotdeauna în mod public și apoi în forurile politice. Societatea are nevoie de arta dramatică în egală măsură în care are nevoie de ideal.

Filozofia și creația artistică au modelat întotdeauna viitorul. Lucrările utopist-futuriste ale lui Platon (427-348 înaintea lui Hristos), Luis Sain-Simon (1675—1755), Charles Fourier (1772—1837), Thomas Huxley (1825—1895), Eric Blair Orwell (1903—1950), romanele *Orașul Soarelui* al lui Tommaso Campanella (1568—1639), *Noua Atlantidă* al lui Francis Bacon (1561—1626) au prezis forme sociale, politice, cultural-artistice, ce au animat imaginația economiștilor, politicienilor și au fost implementate ulterior peste secole.

Rîsul spectatorului anihilează actualitatea prezentului psihologic, transferîndu-l psihologic în trecutul imediat. **Actualitatea scenică** devine instrumentul de depășire **al actualității sociale**. Astfel arta dramatică devine mecanismul de bază al evoluției psihologiei sociale. Ea abordează temele prezentului, focusînd atenția publicului la punctele vulnerabile ale existenței, ale modernității, demne de rîs, de **dez-actualizare** și de transfer psihologic și istoric în trecut. Pe cînd punctele forte ale vieții, demne de compasiune, de susținere, de **re-actualizare** din trecutul social sau inovaționale sunt implementate prin Dramă în psihologia socială la o nouă etapă istorică, în viitor.

Sigur că și în arta dramatică există anacronisme, lucruri care nu corespund spiritului vremii, învechite, rămășițe din trecut. Inovarea artelor dramatice și este o luptă cu arhaizmele, cu clișeele nu numai din societate dar și din sînul artelor dramatice. Aceste arhaizme nu se reduc doar la cuvinte, expresii, forme fonetice sau gramaticale ieșite din uz, mijloacele tehnice învechite. Această luptă a vechiului și noului este personalieră, profund dramatică. Uneori protagoniștii idealurilor noi sunt în așteptarea momentului potrivit, a împrejurărilor favorabile. Această expectativă pare fără capăt. Lumina în capătul tunelului tot nu apare. Iar timpul trece...

Dramatismul e atît de tulburător și datorită instabilității stărilor, efemerității realității, momentalității existenței. Necorespunderea circumstanțelor rolulare și a timpului care nu a venit sau deja a trecut e întotdeauna dramatică.

Spectacolul dramatic, fiind ancorat în actualitate, e o lecție a „zilei“, un extemporal dat publicului din evenimentele la zi.

Drama a fost și este obligată a fi în avangarda dezvoltării sociale prin **funcția sa fundamentală de modelare și direcționare a comportamentului uman**, de oferire a standartelor virtuale de comportare în posibile, viitoare situații ale vieții reale. În acest sens arta dramatică a fost și este laboratorul artistic și garanția etică a unui **Viitor**.

Recenzeit: A. Roșca, dr., conf. univ.

ILUMINAREA DANSULUI ÎN SCENĂ

LIGHTING THE DANCE ON THE STAGE

The first role of light is the possibility to see what happens on the stage. Then it helps the choreographer to fulfil his design of spectacular creation. The person responsible for lighting has to make great effort in order to use light correctly to the dancer's advantage so that the spectator should not notice it. The most important thing is the collaboration between the technical part and the artistic aspect of the performance. Each move, scenery, space, talk could be lighted in different ways depending on the sensitivity of the lightener and the agreement between the choreographer and lightener.

„Spectacolul este rodul muncii unui grup mare de oameni. De aceea, principalul scop al conducătorului acestui grup este de a-i pasiiona pe toți de ideea artistică, a impulsiona fantezia, căutările, a trezi inițiativa, deoarece succesul spectacolului este sărbătoarea fiecăruia, iar eșecul teatrului — eșecul personal“(1). Un regizor bun poate aprecia și dezvolta inițiativa celorlalți, poate sprijini și dezvolta fiecare idee vie și artistică.

Dansul reunește aproape toate artele. Fundalul acțiunii este creat de pictorii scenografi, iar lumina poate să joace un rol important prin culoarea sa, accentuând cromatica peisajelor, nuanțele costumelor. Așadar, anume lumina e primul element care creează senzația spațiului și poate deveni partener activ al dansatorului. Rolul luminii constă, în primul rând, în a oferi posibilitatea de a vedea ce se întâmplă pe platou și, în al doilea rând, în a ajuta îndeplinirea intențiilor coregrafului în creația spectaculară. Oricare ar fi mediul pe care îl căutăm, să nu uităm legea, conform căreia ochiul are nevoie de multă lumină ca să perceapă elementele subtile sau rapide. Misterul și poezia nu înseamnă neapărat semiumbre, redată mai ales prin acționarea proiectoarelor de urmărire. Unele fascicule de lumină, adesea, fiind prea puternice, îl pot orbi pe cel ce caută punctul de reper. E necesar a doza lumina iscusit. Unul din cele mai importante elemente pentru dansator este, desigur, terenul. Luministul trebuie să știe că iluminarea care v-a ascunde terenul poate crea imagini foarte frumoase pentru spectatori, dar este periculoasă pentru dansatori.

În schimb, lumina poate fi un partener dramatic activ, „amplificând emoționalul“ pentru un dansator. Ea îl face ca, prin culoare, să simtă mai profund bucuria sau tragismul rolului. În așa fel, Îl ajută enorm, fără să-l orbească. Proiectoarele pot servi drept punctele principale de reper, menținând echilibrul spațiilor luminoase și oferind libertate interpretului prin posibilitatea alegerii acestor repere.

Acordând multă atenție iluminării pozitive pentru dansator, putem să examinăm și alte funcții ale luminii pentru spectator. Lumina nu are menirea doar să prezinte, în ansamblu, spectacolul, să lumineze chipul dansatorului, ci și să-l scoată în relief, permițându-i spectatorului să vadă numai ceea ce vrea să arate coregraful. Vorba e despre modul în care creăm spațiul scenic, cu ce lumini îl învăluim pe dansator sau cum extindem lumina pe întreg platoul. De exemplu, cinci dansatori dansează fiecare cu câte un scaun, neavând nici un contact unul cu celălalt. Este necesar să fie create cinci zone concentrate, pe fiecare scaun, cu lumini care vin de sus, ca să amplificăm izolarea unuia de altul. Dar și să plasăm altă lumină, venind încet, în planul doi, ca să-i lege într-un întreg, pentru ca spectatorii să perceapă mai bine contextul acțiunii.

Spațiul scenic va fi diferit în funcție de iluminare. El poate să distingă segmentele în care se produce jocul scenelor colorate. Acestea pot marca un palat sau o pădure, spații cu totul abstracte pe fundalul draperiilor negre, de catifea sau un tablou gigantic care este luminat de proiectoare într-un albastru-azuriu, sau roșu aprins, sau în mai multe culori. Acest spațiu arată altfel, dacă pantalonii sunt luminați sau nu. Aici apare dificultatea în ce privește reglarea iluminării, pentru a nu apărea lumină parazitară pe pantalonii din scenă, iluminând toată suprafața folosită de dansatori. În funcție de direcția din care va veni lumina, de intensitatea ei, de cromatica razelor, spațiul va părea, mai mult sau mai puțin vast, mai mult sau mai puțin fantastic, permițând o mai mare libertate a imaginației spectatorilor.

A doua sarcină a luminii va consta în crearea atmosferei. În conformitate cu stilul baletului, accentul va fi plasat pe partea psihologică sau pe crearea mediului real. Eclerajul scenic modelează spațiul, imitând lumina de zi în pădure, într-o râpă, în piața orașului sau pe maidanul satului, pe malul lacului sau în sala mare a castelului împărătesc, locuri alese de dramaturg, cu un interior și o unghiulație mai mult sau mai puțin corectate de fantezia și inspirația scenografului.

Dar rolul cel mai complicat pentru lumină, și mai puțin observabil, este acel de a evidenția toate elementele scenice necesare, dar în primul

rând dansatorul. El este acela pentru care vine spectatorul.

Proiectoarele plasate jos, la podea, creează spectatorilor senzația că dansatorul sare mai sus și mai grațios. Aceasta este o impresie pur vizuală. Alte unghiuri de iluminare vor spori frumusețea dansului. Jocul umbrelor și al luminii, rapiditatea mișcării luminilor sporesc profunzimea spațiului scenic, sculpturalitatea, monumentalitatea figurii dansatorului. În schimb, lumina *en-face*, care estompează relieful mușchilor, are efectul turtirii imaginii scenice. A lumina un dans, uneori, e mai complicat decât o scenă de teatru dramatic.

Poate să pară dificilă utilizarea corectă a luminii în avantajul dansatorului, căci va cere eforturi mari de la luminist, fără ca spectatorul să observe acest lucru. Ceea ce e cu adevărat important, este colaborarea dintre luminist și dansatori. Prin ea se realizează legătura dintre partea tehnică și aspectul artistic al reprezentației. Fiecare mișcare, fiecare decorație, fiecare spațiu, fiecare comunicare pot fi iluminate în moduri diferite, în funcție de sensibilitatea luministului și de consensul dintre coregraf și luminist. Colaborarea acestora asigură cea mai bună iluminare pentru fiecare moment al dansului.

Dansul clasic, dansul modern, dansul folcloric, în fiecare spectacol va cere de la luminist ceea ce îl va face mai pregnant, mai expresiv. Baletul clasic, romantic sau neoclasic necesită să fie înțeles specificul fiecărui gen de balet, pentru a ști cum lumina poate accentua imaginea, contribuind mai bine la realizarea spectacolului.

Odată cu apariția în palatul Regelui-Soare al Franței, dansul clasic se afirmă ca o artă aparte, unde forma exterioară a gestului are o mai mare importanță decât simțurile sau frământarea lăuntrică. Totul este orientat la plăcerea ochilor, mizându-se pe virtuozitate și pe tehnica executării.

Baletul romantic abundă de momente ale confruntării și este bazat pe istorie, pe dezvoltarea sensibilității. Trebuie adăugată la acestea inventarea *movitecurilor*, care asigură mai multă lejeritate mișcărilor balerinei. Astfel că prima-balerină va zbura sus, deasupra scenei. Această iluzie a imponderabilității, lumina o poate amplifica sau anula complet. Pentru balet, luministul trebuie să-și ajusteze în așa mod proiectoarele, ca spectatorul să poată savura frumusețea și măiestria tehnică, care mai apoi să devină poezie pură. Așadar, permanent este nevoie de multă lumină, ca să apreciezi subtilitatea elementului sau a trecerii rapide. Lumina nu este de dorit să sufere modificări mari, ca să nu stingherească. O lumină generală albă, mai mult sau mai puțin caldă, e utilizată în

funcție de culoarea costumelor. Nu va fi de prisos suplimentarea tuturor aparatelor care emană lumină albă cu câteva proiectoare, filtre în albastru — dacă costumele includ culori albastre, în galben sau roz — dacă au culori calde — pentru a da strălucire acestor costume.

În așa fel, lumina generală, în cazul baletului, va asigura virtuozitatea tehnică și plăcerea ochilor. Dacă baletul „demonstrează“ un moment istoric, rolul luminii se amplifică. La primul rol al luminii (frumosul formal), se adaugă reproducerea luminii zilei: dimineața, miezul zilei și seara, iarna sau vara, partea interioară a căsuței sau partea interioară a palatului, piața, satul etc. Într-un exemplu — lumina care inundă partea interioară a casei, la început, ziua, pătrunde prin fereastră, dar când toți adorm, lumina vine de la focul căminului, în alt exemplu — e cu totul și cu totul altă lumină la palat, la o ceremonie de căsătorie, rolul ei fiind nu numai de a reda sentimentul de bucurie și sclipirea pietrelor scumpe, ci și de a elogia imaginea dansatorilor.

În majoritatea baletelor clasice, se petrec schimbări ale locului de acțiune. Astfel, dacă locul acțiunii primului act este piața orașului sau maidanul satului la o sărbătoare țărănească, al doilea act este mai surprinzător — noi pătrundem în împărăția gândurilor (visurilor), cu tainele și magiile lor. Lumina, în asemenea caz, sporește această atmosferă specifică, plină de mister.

Măiestria luministului constă în menținerea echilibrului dintre lumina zilei și o cantitate mai importantă de lumină, ca să poată fi evidențiată mișcarea dansatorilor. În cazul dansului modern, accentul se pune pe expresivitatea corpului. Lumina nu va fi aici reală, ci va specifica doar unele elemente convenționale, de exemplu, individualizarea psihologică a personajelor, când fiecare dansator este separat, vizual, de alții cu ajutorul luminii verticale. Folosirea culorilor vii (verzi, roșii și galbene) completează acțiunea psihologică, care se răsfrânge asupra dansatorului și spectatorului.

Funcția expresivă a luminii constă în crearea imaginilor frumoase. Când accentul spectacolului e pus foarte clar pe aspectul psihologic, rolul luminii devine primordial și toate resursele tehnice vor fi folosite cu discreție pentru a focaliza efectul expresiv. Aici, nu trebuie să uităm că lumina creează spațiul.

Baletul contemporan întrunește epoca și locul acțiunii, muzica, coregrafia, arhitectura corpurilor, în prezentarea grafică sau în spațiul creat de artiștii de mare valoare. Lumina va face posibilă trecerea în spațiu, care îl va lega de timp, creând un întreg.

Iluminarea dansului cere mai multă motivare în coregrafie, mai mult aspect dramatic, lucrul atent asupra energiei jocului coregrafic, mișcărilor simple și abstracte.

În raport cu acest joc al dansatorilor, lumina face un joc al său. Ea emană, de asemenea, energia, direcția, coloristica, rapiditatea sa, care corespunde mișcărilor dansatorului. În același mod în care ne sugerează alternanța zilei și nopții, simțul timpului și anotimpului, lumina poate să ne sugereze emoțiile spațiului. Cuprins de multă lumină, locul va părea mai vast. Spațiul iluminat de proiectoare în culori albastre-pal va părea de gheață, în timp ce ar putea părea confortabil, chiar cald, fiind iluminat în culori roze-pal. Rezultatele luminii nepalpabile și lente sau rapide și foarte vizibile se întrunesc în montarea baletului.

În fond, putem remarca două metode tehnice contradictorii. Prima constă în evidențierea dansatorului, a-l face „să sclipască“. Ori-cum ar fi el: clasic sau modern, mare sau mic, frumos sau urât, ea îl plasează în centrul lumii. A doua metodă tehnică — mai mult ca modă — constă în crearea unei atmosfere speciale în scenă, unde se întâmplă ceva important. Aceste fluxuri sau aceste proiectoare adăugătoare sunt necesare, pentru ca ambianța unică să nu pară plată și lipsită de expresivitate. Această tehnică, mai discretă și mai complicată, dă rezultate interesante.

Dacă decorul lipsește, lumina însăși poate deveni scenografică. Dacă terenul este iluminat într-un albastru-închis, de exemplu, iar dansatorii sunt iluminați în roz-pal sau în galben cald, vom avea senzația că se mișcă printr-un spațiu ciudat, magic. Aceasta e posibil numai datorită utilizării diferitelor fluxuri ale luminii, îndreptate asupra scenei și dansatorilor. În funcție de ambianța baletului, de personalitatea luministului și de cea a dansatorului, fiecare spațiu, fiecare gest poate fi accentuat în mai multe moduri.

Lumina devine astfel un partener real al dansatorului. Patru elemente ale iluminării mediului scenic sunt identice cu caracteristicile gesturilor dansatorului: lumina — direcția, intensitatea, culoarea și mișcarea; dansatorul — direcția deplasării, energia, intenția și viteza.

În încheiere, e de la sine înțeles că prima preocupare a luministului e să conștientizeze care sunt scopurile și procedeele coregrafului, pentru a le sublinia și accentua. Precum dansatorul trebuie să știe cum funcționează mușchii săi, așa și luministul trebuie să cunoască tehnologia de bază a iluminatului și să o pună în serviciului coregrafului și dansatorului.

Referință:

1. Шверубович В. Ключ к оформлению спектакля // Режиссер и оформление спектакля. — Москва, 1955. — С. 7.

Recenzent: Z. Guțu, dr., conf. univ.

Svetlana TĂRȚĂU

MIȘCĂRILE INTERNAȚIONALE DE ELIBERARE ȘI SATIRA POLITICĂ DE ACTUALITATE ÎN OPERELE LUI DARIO FO

INTERNATIONAL LIBERATION MOVEMENTS AND THE ACTUAL POLITICAL SATIRE IN THE WORKS OF DARIO FO

The article reveals a period when Dario Fo's performances became an instrument of political and cultural intervention. *Guerra di popolo in Chile* was conceived as a performance of intervention, as a political action which became part of the activity of mobilization against the massacre in Chile and the assassination of Aliende.

Two performances *Non si paga, non si paga* and *Fanfani rapito* signify a decisive resumption of the farce genre that definitely confirms itself as the principal theatrical language of cinematography. In the play *Fanfani rapito* the author uses means of expressiveness characteristic of the Middle Ages. The finale has a prophetic and apocalyptic aspect in which Dario Fo describes the possibility of a coup-d'état similar to the one carried out by Pinochet. The dramatist's work is a metaphor of theatrical techniques used by Fo and of the political strategies pursued for years.

La sfârșitul anului 1971 proiectul politic al „Comunei“ (Compania lui Fo) se află într-o fază de realizare avansată, colectivul teatral devine notoriu atât la Milano, cât și la nivel național.

Spectacolele devin un instrument important în politică și cultură, iar Fo se supune unor ritmuri istovitoare de muncă, scriind în stagiunea 1971—1972

Morte e resurrezione di un pupazzo, Fedayn, *Ordine per dio*. 000. 000. 000 !, continuând să prezinte *Mistero Buffo*. *Morte e resurrezione di un pupazzo* reprezintă o nouă situație de violență, în care „dragonul“ (proletariatul) atacă „pupazzo“ (pafia), adică statul și orga-

nizarea capitalistă a muncii. *Ordine per dio. 000. 000. 000!* ezită în fața forței de represiune, iar *Pum ! Pum ! Chi è ? La polizia !* prezentat la Roma în decembrie 1972, este un spectacol în cheie de „teatru cronic“, care reprezintă secvențe despre „masacrul statului“, despre bombele fasciste în Italia contemporană, despre moartea lui Feltrinelli cu implicarea Brigăzilor Roșii.

Situația se schimbă considerabil în iulie 1973, când comedialogul trece printr-unul dintre cele mai complicate episoade ale vieții, o scindare dură dezmembrează colectivul teatral, Fo rămâne în minoritate absolută din motive politice. Dar tot atunci se deschide o nouă fază în activitatea teatrală și politică a lui Fo, o perioadă de reflectare, de căutare a contactelor cu alte organisme culturale. Înaintează un proiect al unei *Școli de teatru*, prin care să transmită camarazilor experiența sa de douăzeci de ani, apoi un proiect de refondare a cercurilor, altul de refondare a unui colectiv teatral. Fo gândește să monteze un spectacol de denunțare a condițiilor din închisoare, dar lovitura de stat fascistă din Chile, din septembrie 1972, îl face pe autor să-și schimbe programul, prezentând spectacolul *Guerra di popolo in Chile*. Dramaturgul provoacă, dorind o mobilizare națională în susținerea poporului chilian, împotriva presiunii creștin-democrate și a imperialismului american, împotriva terorii conducătorilor reformiști chileni.

Este un „spectacol de intervenție“ precum l-a numit Fo, cu scenografie și costume deosebite, construit conform criteriului unui „colaj“ de monoloage și cântece. În timpul prezentării a existat și un factor de tensiune care a făcut din spectacol o armă „explozivă“, un incident. Este vorba de „intervenția“ întreprinsă de Fo după câteva reprezentații, în prima jumătate a actului doi, care se extinde în întregul spectacol, realizând și provocând, în final, participarea publicului.

Iată cum s-au desfășurat unele acțiuni: o voce cu accent meridional răsună brusc la microfonul pe care Dario Fo îl poartă atârnat la gât. „Atenție, atenție, aici este Drago, Drago a ordonat patrulei să se miște spre nord“. Întrerupt în mijlocul monologului de Augusto Pinochet, actorul dă ochii peste cap și încearcă o explicație (“Sunt mereu aproape de noi, acești polițiști. Cred că vor reuși să ajungă la microfoanele noastre cu radiourile lor”), apoi continuă, parcă nu s-ar fi întâmplat nimic. Dar, din acest moment, intervențiile se repetă. Se aud ordine alarmante. „Telefoanele nu funcționează“, strigă un băiat. „Și radioul este mut“, afirmă o altă voce. „Bine, bine, nu s-a întâmplat nimic. Să ne menținem calmul“ (1), strigă din scenă Fo, care își continuă replicile

cu o voce din ce în ce mai forțată.

Un spectator, care nu rezistă din cauza nervilor, aruncă o replică: „Bine, dar aici nu suntem în Grecia sau în Chile. Aici există partidul comunist, sindicatele, o lovitură de stat este imposibilă“ (2).

O nervozitate începe să cuprindă întregul public. Apare, pe neașteptate, un comisar care sare pe scenă: „Spectacolul este întrerupt, persoanele pe care le voi nominaliza sunt obligate să mă urmeze la Chestură“ (3) și începe să scandeze numele celor mai cunoscuți reprezentanți ai ultra-stângii, care sunt prezenți în sală. Tensiunea atinge paroxismul, mulți încep să murmure: „Este o lovitură de stat“. Cineva întonează „Internaționala“ și imediat toți se ridică în picioare cântând. Ei sunt convinși că este o ultimă exprimare de libertate. Comisarul, un agent și actorii care au stimulat dezvoltarea „incidentului“ sar în scenă și îi salută, intonând și partitura din „Internaționala“. Publicul rămâne surprins pentru un moment, după ce își dă seama că a fost păcălit. Reacțiile sunt diferite, de aici pornește o dezbatere înflăcărată.

După tensiunea „incidentului“, spectacolele se transformă în adevărate manifestații politice, discursul despre Chile ajunge să se transforme într-un dialog despre situația din Italia, despre oportunismul revizionist. În timp ce falsul comisar citește lista militanților care trebuiau să-l urmeze la Chestură, prin fața spectatorilor se perindă prizonieri din Santiago, „asasinarea lui Pinelli“, „atentatele fasciste, centironul din Grecia“. Astfel a fost reconstituit acest episod „de intervenție“ care provocase incidentul. Împotriva acestui spectacol și împotriva impactului care incita publicul spre acțiune va interveni poliția din Sassari, iar arestarea lui Fo și eliberarea sa imediată, impusă de mobilizarea maselor populare, reprezintă o probă de legătură cu ele, acestea constituind o efectivă stimulare în munca lui creatoare.

În lucrarea *Dario Fo parla di Dario Fo*, autorul spune: „*Guerra di popolo in Chile* a fost conceput ca un spectacol de intervenție, ca o acțiune politică ce trebuia să se înscrie în activitatea de mobilizare condiționată de masacrul din Chile și asasinarea lui Allende. În actul întâi, m-am gândit la o acțiune alegorică, reprezentând ceea ce se întâmpla în Chile. O femeie împopoțată ca o curvă, cu mâinile murdare de sânge, imploră să înceteze masacrul, în timp ce rugăciunea lui Paolo al VI-lea cheamă la restaurarea ordinii. În actul al doilea, m-am gândit la un montaj de mărturii ale participanților direcți ca o ultimă transmisiune a radioului „MIR“, de cântece chiliene îmbinate cu cele italiene și scene mimice personale. Cheia provocării a venit apoi“.

Două spectacole, *Non si paga, non si paga* (1974) și *Fanfani rapito* (1975) semnifică o decisivă reluare a celui gen farsesc de la care Fo a pornit în 1958—1959, un gen pe care îl dezvoltă în „comediile“ din perioada 1959—1967 și care se confirmă definitiv ca limbajul teatral principal al lui Fo.

În *Non si paga, non si paga*, bazată tematic de luptele politice care se desfășuraseră în toamna anului 1974, sunt prezente toate ingredientele comice: travestiuri, lovituri de scenă cu miracole grotești, afirmații explicative cu referiri la situația politică. După cum afirmă critica teatrală din acea perioadă, toate acestea nu s-au integrat prea bine în țesutul spectacolului. Discursul politic din spectacol era destul de ambiguu, se observă o anumită dispersiune de gagurile și de dialogurile frecvente în spectacol, există și un dezechilibru evident între Fo și alte personaje din scenă.

O coerență farsescă majoră este prezentă, în schimb, în *Fanfani rapito*, în care autorul folosește un truc din teatrul medieval ce funcționase deja în spectacolul *La colpa e sempre del diavolo*. Aici Fo — actorul — redus la dimensiunile grotești ale lui Fanfani, mimează o satiră amuzantă despre un politician, pitic, răpit, însă nu de către Brigăzile roșii, ci de un partid concurent, cel al lui Andreotti, care speră astfel să câștige niște voturi în plus la alegeri.

Eficacitatea teatrală a spectacolului constă mai întâi de toate în capacitatea comică extraordinară a lui Fo. El angajează cu ușurință publicul într-o distracție, într-un joc satiric dezlănțuit și pasionant.

Așadar, personajul lui Fo este un pitic monstruos, un fel de Topo Gigio, un gnom, un plângăreț și un spiriduș arogant, ieșit din tradiția carnavalescă. Se observă un fel de segmentare, dublare, dezmembrare, care amintește de tehnica teatrului *Bun-raku* sau de antiiluzionism, care adaugă un element de fascinație, datorită ambivalenței ciudățeniei și farmecului, ce funcționa perfect, amestecându-se cu cultura stradală. Personalitatea lui Fanfani, realizată prin sublinierea defectelor fizice hiperbolizate, este un procedeu tipic al limbajului farselor în care fizicul și spiritul moral nu pot fi separate.

La fel ca în *Pum! Pum!* ..., în scenă sunt adunate mai multe obiecte: câteva televizoare, un telefon, diverse mijloace de informație și comunicare între lumea interioară și cea exterioară. Se citesc în grabă știrile ce apar pe canale, cu inversiuni sintactice, cu proceduri de degradare. Este clară subaprecierea de către unii sociologi a opiniei publice. Aici e și Fanfani, care manifestă un dispreț enorm față de omul din stradă. Monologul inițial

al lui Fanfani (acesta fusese sechestrat în timp ce mergea să inaugureze una din mostrele personale de pictură) se transformă într-un verbal. Monologul acestui insuportabil „enfant gâté“, care protestează, dorește să mănânce, amenință că va face pipi, este jucat într-o limbă vorbită de oamenii simpli. Nu se știe însă care este proveniența răpitorilor, niște actori mascați. Pe neașteptate, se aude o voce la telefon: este Andreotti care anunța că el este cel care a organizat răpirea pentru a-i denigra pe creștini democrații, care sunt favorizați de toate sondajele preelectorale. Se știe deja că presa străină reacționase într-un mod inadecvat.

Un medic trebuia să amputeze o ureche a senatorului, pentru a face să se creadă că nu este o ficțiune. În timp ce Fanfani reacționează în mod isteric, răsună comunicatul că și Andreotti a fost răpit. Această nouă lovitură de scenă e prezentată de Fo ca un tablou, în care se adună toate temele unei polemici anticlericale despre tratativele Vaticanului cu adversarii politici prin prosternări de cardinali, telecamere instalate în apartamentele Papei, care ajunge la o situație explozivă : „Așa este în Vatican, ochiul lui Dumnezeu este pretutindeni !“ ... Între timp se descoperă că a fost amputată și cocoașa lui Andreotti. Fanfani, la rândul său, este mutilat de o ureche. Cocoașa și urechea devin embleme propagandistice ale Partidului Democrat Creștin. Intervenția este însoțită de urlate de durere. Este o invenție bațjocoritoare împotriva colegilor, adversarii mișcării curentului Partidului Democrat Creștin.

Scena este invadată de două grupări înarmate, într-o secvență absurdă, care reflectă impaciența opiniei publice democratice pentru acțiunile obscure ale serviciilor democratice și grupărilor separate. Prinse de poliție, acestea precizează: „Suntem grupul secret, independent de grupul de „contracontrol“.

Protagonistul, cu o ureche amputată, este transferat într-o clinică privată pentru avorturi (Fanfani apare travestit în femeie), în care se producea intervenția operatorie asupra lui Fanfani. Femeia gravidă creează o serie de situații obscene. Introducerea unui supozitiv de marcă chineză prezintă niște situații paradoxale, dezvoltându-se până la hiperbole.

Comedia lui Fo se înviează cu o serie de metafore. De pildă, o marionetă îmbrăcată în uniformă de fascist, care iese din burta lui Fanfani, este o imagine perfectă care exprimă unele lozinci strigate în timpul demonstrațiilor: „Fasciștilor, canaliilor, ieșiți din bârlog!“ În scena următoare, este reluată iconografia paradisului (reflectarea unor elemente catolice în interiorul mișcării revoluționare), amestecată cu o parodie sacră. Hristos apare ca un tânăr îmbrăcat în haine de țaran

din sudul Italiei. Dumnezeu are o vestimentație de conducător indian, Maica Domnului este îmbrăcată în haine de culoare întunecată. Dumnezeu pare că se rușinează de creatura lui, aceea a senatorului, zicând : „Păi tu pari să nu fii bun de nimic... acum te fac bucățele“. Senatorul Fanfani este amenințat că va fi aruncat într-o oală uriașă cu apă clocotită. Oala, un obiect cu aspect etnoligico-carnavalesc, este inserată într-un context politic modern.

Finalul piesei are o înfățișare profetică și apocaliptică. Este descrisă posibilitatea ca în Italia să se producă o situație ca în Chile pe vremea dictatorului Pinochet. Partidul Comunist Italian este criticat într-o manieră provocatoare, pentru că nu se preocupă decât de câștigarea alegerilor, și nu conduce lupta de clasă în țară.

Pe scenă sunt folosite unele tehnici teatrale de bază. Pentru a sugera ideea restaurării domiciliului obligatoriu pentru militanții revoluționari, apare o barcă de hârtie plină cu marionete, care se transformă într-un vas mic, ce alunecă spre avanscenă, în timp ce actorii intonează un cântec anarhist din secolul trecut, *Addio, Lugano bello*.

Piesa începe din momentul acesta să devină un oratoriu, interpretat în grup, dar cu momente alternante. Corul subliniază o concepție dialectică: „Acestea sunt evenimentele care se vor întâmpla. Soluția constă în a nu avea o atitudine pasivă“ (4).

Publicul este invitat să participe, nu doar să privească revoluția. Revoluția nu poate fi numai visată și căutată. Dumnezeu, în acest punct, își varsă mânia pe Fanfani, considerat responsabil de dezastrul politic. El este gata să-l sugrume când senatorul se trezește. Totul n-a fost decât un coșmar. Fanfani redevine euforic, gândindu-se că revoluția a fost doar un vis.

Il Fanfani rapito a avut o semnificație profetică. În 1978, sechestrarea lui Aldo Moro a dovedit încă o dată că realitatea se grăbește să copieze sugestiile fanteziste ale artei.

Referințe

1. Brusati C. Dario, politica, provocazione, arte. – Milano, 1977. – P. 50.
2. Idem. — P. 62.
3. Idem. — P. 63.
4. Fo, Dario , *Il Fanfani rapito*. – Verona, La Comune, Bertani, 1975. – P. 28.

Recenzenți: V. Axionov, dr.habilitat, prof. univ.,
T. Comendant, dr., conf. univ.

ARTE PLASTICE

Ala STARȚEV

TRIPTICUL ARHANGHELUL MIHAIL ȘI APOSTOLII PETRU ȘI PAVEL — O OPERĂ DE ARTĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

THE TRIPTYCH ARCHANGEL MICHAEL AND THE SAINT APOSTLES PETER AND PAVEL — A WORK OF ART OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

In the present article the author points out the value of a work of art from the first half of the 19th century — the triptych *Archangel Michael and the Saint Apostles Peter and Pavel*. The origin of this icon is not identified. We think that the triptych was painted by a professional — the icon painter might have had thorough training in Russia or Ukraine.

The technique of execution is in oil on wood. As a result of a thorough analysis we can remark that the icon painter managed to create a work of real artistic value. The triptych conveys a special atmosphere due to the permeability of the icon painter to the influence of Italian Renaissance and European Baroque. The icon makes a great impression by its composition, well-proportioned treatment of the figures, the virtuality of the drawing, the colour scheme, the image plastic.

Obiectul prezentei comunicări îl formează tripticul *Arhanghelul Mihail și Sfinții Apostoli Petru și Pavel*. Lucrarea a fost finalizată la 1849, deoarece acest an este indicat în ferecătura tripticului nostru. Însă, este foarte probabil ca pictura să fie realizată în primele decenii ale secolului al XIX-lea sau poate la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Tripticul a fost dăruit lui Alexandru Rusu prin anii 1957—1958, pe atunci staroste la Eparhia Moldovei (Chișinău), de către preotul Gheorghe, cunoscut ca Gheorghe Tâgârianu, deoarece era originar din Țăgâra (Ungheni). Actualmente tripticul face parte din colecția particulară. Proveniența acestei icoane nu este identificată. Considerăm că tripticul este de factură profesionistă (pictorul-iconar ar fi putut avea

o pregătire temeinică în Rusia ori Ucraina). Tehnica de executare este ulei pe lemn. Suportul îl constituie lemnul de tei (?). Voleul central al tripticului este alcătuit din două scânduri unite pe orizontală la nivelul între registrele doi și trei (de o a treia, îngustă de 2,7 cm) prin chingi de îmbinare. Aripa dreaptă este, la fel, compusă din două scânduri, însă acestea sunt unite prin chingi pe verticală. Numai pentru aripa stângă s-a utilizat o singură bucată de lemn. Panoul central are înălțimea de 51,5 cm, lățimea de 33 cm și grosimea de 3,1 cm pentru registrele unu și doi și 2,7 cm — pentru registrul trei; înălțimea aripilor este de 51,5 cm, lățimea — de 18,8 cm; grosimea aripii din dreapta este de 0,8 cm, iar a celei din stângă — de 1,1 cm (pentru grosimile aripilor voleului sunt indicate mărimile medii, deoarece acestea sunt diferite la mijlocul și la marginea aripii).

Suportul voleului este acoperit cu un strat subțire de grund. Panoul central al tripticului și aripile acestuia sunt pictate pe o singură parte. Spatele tripticului a fost acoperit cu o preparație de vopsea de un verde-întunecat (presupunem pe la mijlocul secolului al XX-lea).

Privită în ansamblul ei, ca concept și viziune, lucrarea este adecvată canonului iconografic conferit de biserica ortodoxă.

Prin intermediul penelului autorul ne istorisește pe panoul central episodul, cu un conținut adânc dogmatic, dar și purtător al unor simboluri majore în concepția ortodoxiei, și anume, lupta Arhanghelului Mihail cu diavolul.

Mihail, numele căruia înseamnă în ebraică „Cine este El?“, apare în cartea lui Daniel ca „una dintre căpeteniile cele mai de seamă ale oștilor îngerești, păzitor și protector al poporului lui Israel“ (Daniel 10:13 și pag. urm. și 12:1). În Apocalipsă Mihail este principalul luptător al oștilor îngerești împotriva diavolului (sau al balaurului) care a fost aruncat pe pământ. Astfel, Arhanghelul Mihail ni se prezintă în funcția de arhistrateg, conducător al oștilor cerești împotriva puterilor infernului. Funcția revelatoare, după cum susține marele angelolog Pseudo-Dionisie Areopagitul, aparține anume celui de-al treilea cor, arhanghelilor (și îngerilor); care prin exemplul propriei sale întocmiri dirijează ierarhiile umane, astfel încât să se poată produce într-un mod ordonat înălțarea spirituală către Dumnezeu (1).

Pe lângă aceasta, Arhanghelul Mihail mai are și funcții didactice: îi învață pe oameni (Adam) să cultive pământul; să-l cunoască pe Dumnezeu (Avraam), fiind și învățătorul lui Moise căruia i-a înmănat pe muntele Sinai — Tablele Legii.



În linii mari, în artă Arhanghelul Mihail este reprezentat în două moduri: a) mai frecvent, nimicind balaurul (diavolul), iar drept armă îi servește sabia de foc — așa cum îl vedem în cazul tripticului nostru;

și b) îndeosebi în arta medievală — cântărind sufletele, fie ca parte a Judecății de Apoi, fie de sine stătătoare.

Pe aripa stângă a tripticului este reprezentat Sfântul Petru, care după Noul Testament este considerat conducătorul Apostolilor. El se numea Simon și era născut la Bethsaida, în apropiere de Marea Galileii. Când fratele lui, Andrei, i l-a prezentat lui Hristos, Domnul l-a numit Chifa (Petru) — ceea ce înseamnă piatră. Înțelesul numelui Petru a fost ulterior explicat de Hristos atunci când, ca răspuns la faimoasa confesiune de credință a lui Petru, recunoscută de Hristos ca rezultatul unei revelații făcută de Tatăl, Iisus i-a răspuns lui Petru, că el va fi piatra pe care se va construi Biserica și că „porțile iadului“ nu vor izbândi niciodată împotriva acesteia și că Petru va avea puterea de a „lega și a dezlega“ (ca și ceilalți Apostoli), iar lui personal i se vor da „cheile împărăției cerurilor“. Pe lista Apostolilor, Petru este întotdeauna pe locul întâi; el a fost unul dintre cei trei Apostoli care au avut prilejul să fie martori ai Schimbării la Față; a fost primul Apostol care a înfăptuit cel dintâi miracol, devenind cel mai notabil făcător de minuni. Prezența lui Petru la Roma este explicit afirmată de mulți martori timpurii, ca, de exemplu, Clement din Roma, Ignațiu din Antiohia ș.a., care indică explicit în pasajele lor, că el, Petru, a fost întemeietorul Episcopiei de la Roma, că a instituit succesiunea episcopală și că a suferit martirul. (Tradiția afirmă că el a suferit sub domnia lui Nero și că a fost crucificat cu capul în jos). Excavările recente întreprinse la Vatican nu dovedesc în mod concludent că moaștele lui Petru se află sub Catedrala Sfântul Petru, deși este posibil ca mormântul său să fie autentic. Petru a fost invocat ca sfânt universal, ca portar al cerului, ca sfânt ocrotitor al Bisericii și al papalității, ca unul care a fost pe cât de puternic, pe atât de accesibil (2).

Imaginile Sfântului Petru sunt nenumărate, dar portretistica sa (posibil în tradiția timpurie) rămâne constantă, aceea a unui bărbat cu o față „colțuroasă“, un cap chel sau cu tunsură și o barbă scurtă și creată. Principalul său atribut îl constituie o legătură de chei, uneori, cu o corabie sau cu un pește (de meserie Petru era pescar), ori cu un cocoș (în amintirea lepădării lui de Domnul). Uneori este îmbrăcat într-o togă, alteleori ca papă sau episcop. (Ciclurile vieții sale urmăresc în parte întâmplările din viața lui menționate în Evanghелиi și în Faptele Apostolilor — în acest context, frescele lui Masaccio din biserica Carmina din Florența sunt vrednice de reținut) (3).

Aripa dreaptă a tripticului ni se prezintă cu imaginea Sfântului Pavel — Apostol al păgânilor, evreu, născut la Tarsus și crescut de Ga-

maliel ca fariseu. Inițial Pavel a fost un persecutor al creștinilor, dar a avut o viziune a lui Hristos, care avea să fie decisivă pentru hotărârea cursului ulterior al vieții sale. Fondul acestei experiențe i-a creat convingerea că Iisus era, într-un fel anume, identic cu Biserica creștină și că el, Pavel, trebuia să aducă în rândurile păgânilor credința creștină. După ce a fost botezat, s-a retras în Arabia, pentru aproape trei ani de rugăciune și singurătate și apoi s-a întors la Damasc unde, din cauza ostilității dușmanilor evrei evadează noaptea și merge la Ierusalim. Și aici fiind primit cu rezerve, pleacă în Antiohia, apoi în Cipru, Asia Mică și în estul Greciei, ajuns la Efes, scrie Epistola I către corinteni, apoi — în Macedonia și Ahaia, unde a scris Epistola către romani, înainte de a se întoarce la Ierusalim. Aici a fost bătut de mulțime pentru propovăduirile împotriva Legii iudaice, însă Pavel a invocat privilegiile de care se bucura în calitate de cetățean roman. În cele din urmă viața i-a fost amenințată de extremiștii religioși. În călătoria spre Roma, corabia a eșuat în Malta. Ajuns aici, a fost arestat. Conform tradiției, el a fost martirizat la Roma în timpul persecuției lui Nero, fiind decapitat (deoarece era cetățean roman) și înmormântat pe locul unde se află acum bazilica San Paulo-fuori-la mura (Sfântul Pavel-din-afara-zidurilor). Convingerea că Petru și Pavel au murit în aceeași zi a făcut ca ei mai frecvent să fie vizualizați împreună (de altfel, se bucură și de aceeași zi de sărbătorire) (4).

Pavel era nu doar un neobosit misionar, ci și un cugetător remarcabil, pătruns de Taina lui Hristos, iar Epistolele sale au dus la dezvoltarea teologiei creștine, constituind una dintre principalele sale temelii. Ideile-cheie o includ pe cea a Mântuirii prin credința în Hristos care a abrogat Vechea Lege și a început Era Spiritului și Iisus nu este doar Mesia, ci și eternul Fiul al lui Dumnezeu.

Apocrifele Fapte ale lui Pavel spun că Apostolul era mic de statură, chel, cu nasul lung și sprâncenele îmbinate, cu o față prelungă și o bărbă mare, cu un cap chel și cu ochi adânci în orbite. Atributele lui obișnuite sunt o sabie și o carte (Evanghelia închisă). Deși n-a fost la fel de popular ca Petru, Pavel apare frecvent în reprezentările artistice împreună cu acesta sau printre cei doisprezece Apostoli (5).

Revenind la panoul central al tripticului nostru, ar fi de remarcant că imaginea Arhanghelului Mihail apare în arta creștină foarte devreme, de exemplu, imaginile semnalate în arta bizantină la Ravenna (secolul al VI-lea). În secolul al VII-lea, la biserica Panaghia Angheloktisa din insula Cipru, în mozaicurile absidei, avem o imagine

convingător realizată, ce probează existența unei tradiții iconografice bine conturate.

În arta Țărilor Române imaginea Arhanghelului în calitate de arhistrateg al armatei cerești apare de asemenea într-o perioadă relativ timpurie. De exemplu, în pictura exterioară din Moldova medievală imaginea Arhanghelului Mihail figurează la Moldovița (secolul al XVI-lea). Însă, adevărate capodopere pot fi considerate imaginile arhistrategului de la mănăstirea Humor (nr.inv.249) și de la Schitul Topolnița, jud.Mehedinți (actualmente la Muzeul Național de Arte al României, nr.inv.1245/15958) (6).

Analizând icoanele cu imaginea Arhanghelului Mihail de la Muzeul Național de Arte Plastice și de la Muzeul Național de Istorie (Chișinău), încercăm să propunem următoarea tipologie (căreia i se pot aduce anume completări), reieșind din subiectul iconografic:

— *Arhanghelul Mihail călcând diavolul în picioare*. Redacția iconografică a acestei imagini este o redacție prescurtată a tipicului *Căderea îngerilor*. O icoană cu acest tipic iconografic se află la Muzeul Național de Arte al României, nr.inv.209/11552, textul biblic la care se referă această iconografie poate fi găsit în Apocalipsa lui Ioan Teologul (XII, 7): „Și s-a făcut război în cer: Mihail și îngerii lui au pornit război cu balaurul“. De acest tip țin exemplele: 1) icoana cu aceeași denumire de la Muzeul Național de Arte Plastice, începutul secolului al XVII-lea, școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, nr.inv.1512/17926 și provine din biserica cu hramul Sfinților Voievozi din satul Camenca (Bălți), și 2) icoana *Arhanghelului Mihail* de la Muzeul Național de Istorie, secolul al XIX-lea, școala de picturi rusă, temperă pe lemn, nr.inv.23384/86, proveniență neidentificată;

— *Arhanghelul Mihail cu sabia în mână*, vezi icoana *Arhanghelul Mihail* de la Muzeul Național de Arte Plastice, secolul al XVIII-lea, școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, nr.inv.1418/6279, provine, la fel, din biserica cu hramul Sfinților Voievozi din satul Camenca (Bălți);

— *Arhanghelul Mihail cu sabia și cu sfera puterii*. Apariția „globului puterii“, sau în alte variante a „discosului cu monograma lui Hristos“ este cunoscută în arta Moldovei medievale din secolul al XV-lea. Găsim acest atribut în binecunoscuta icoană Arhanghelii Mihail și Gavriil de la mănăstirea Râșca (actualmente la muzeul mănăstirii Văratec). Până în secolul al XVIII-lea, locul globului era ocupat mai des de teaca spadei. De acest tip țin icoanele: 1) *Arhanghelul Mihail* de la Muzeul Național

de Arte Plastice, secolul al XVIII-lea, școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, nr.inv.1421/17884 și provine din biserica Sfântul Mihail din satul Nimoreni (Chișinău); 2) *Arhanghelul Mihail*, zugrav Ioan Iavorschi, 1827, Muzeul Național de Arte Plastice, școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, nr.inv.1655/18845 și provine din biserica Sfântul Nicolae din satul Ivancea (Orhei);

— *Soborul îngerilor*. Iconografia episodului *Soborul îngerilor* descinde din scena *Soborul Maicii Domnului*, preluată în arta rusă veche a secolului al XIV-lea din arealul bizantin (secolele XI-XII), având tangențe și cu iconografia subiectului *Soborul Apostolilor*, întâlnită frecvent în spațiul românesc din secolul al XVIII-lea. De acest tip ține icoana cu aceeași denumire, zugrav Gherasim, sfârșitul secolului al XVIII-lea, Muzeul Național de Arte Plastice, școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, nr.inv.2363/21507, provine din biserica Sfinților Voievozi din satul Ghermănești (Orhei), unde Arhanghelul Mihail, care ține în mâna dreaptă sabia de foc și în cea stângă — sfera puterii, este flancat de doi îngeri, iar celelalte figuri sunt redată fragmentar;

— *Minunile Arhanghelului Mihail*. De exemplu: 1) icoana *Arhanghelul Mihail și Iosua Navi*, a cărui subiect iconografic ține de una din minunile arhistrategului. În Erminia lui Dionisie din Furna, la compartimentul minunilor sfinților este pomenit Arhanghelul Mihail care, înfățișându-se lui Iosua Navi, îi poruncește să-și desfacă înălțările. Redacțiile iconografice ale acestui subiect sunt însă cu mult mai vechi decât pomenita Erminie care, conform ultimelor cercetări, ține de anii '40 ai secolului al XVIII-lea. În pictura monumentală imaginea *Arătarea Arhanghelului Mihail lui Iosua Navi* este prezentă încă din secolul al XI-lea (1096), în biserica Arhanghelului din Iprari (Georgia). Icoana susnumită a fost realizată la 1822 (?), școala de pictură moldovenească, temperă pe lemn, provine din satul Tabani (Edineț), actualmente este la Muzeul Național de Arte Plastice, nr. inv. 1577/18280; și 2) icoana *Distrugerea Sodomei și Gomorei* în compoziția căreia este reprezentată figura Arhanghelului Mihail coborând din nori, cu o suliță lungă, incendiind fundamentele a două clădiri înclinate, care simbolizează cele două orașe cuprinse în păcat — Sodoma și Gomora. Subiectul este extras din Testamentul Vechi. Orașele susnumite, în care se încuibase viciul și care ulterior au devenit sinonime ale păcatelor nemărginite, au fost pedepsite de mâna Dumnezeiască. Subiectul este specific ca viziune și tratare picturală pentru cazul icoanelor populare. Icoana la care ne referim ține de secolul al XIX-lea, școala de pictură moldovenească,

temperă pe lemn, Muzeul Național de Arte Plastice, nr.inv.1634/18824 și provine din biserica din satul Nimoreni (Chișișău);

— *Arhanghelul Mihail al Apocalipsei*, vezi icoana cu aceeași denumire, secolul al XIX-lea, școala de pictură rusă, temperă pe lemn, Muzeul Național de Istorie, nr.inv.72/23384, proveniență neidentificată. În acest caz, Arhanghelul Mihail cu mâinile întinse lateral, ținând în dreapta sulița, iar în stânga — o carte închisă, ni se prezintă pe un cal înaripat. În mitologia creștină Arhanghelul Mihail mai este și mediator între oameni și Dumnezeu și împreună cu Gavriil, stă în fața Tronului, îndeplinind funcția îngerului scrib, care înscrie în carte numele celor drepți. Lui i se atribuie și funcția de protector al cuvintelor magice cu ajutorul cărora au fost create cerurile și pământul. În această icoană sunt reflectate anume aceste aspecte, cele militare fiind eludate. După cum susțin autorii C. Ciobanu și T. Stăvilă în monografia *Icoane vechi din colecții basarabene*, din datele care dispunem în arta românească subiectul iconografic dat figurează doar în Apostolul de la Viena (1610) (7).

În articolul de față nu vom insista asupra imaginii Arhanghelului Mihail din diverse scene (secundare).

Revenind la panoul central al Tripticului nostru, remarcăm că această icoană ține de tipul *Arhanghelul Mihail călcând diavolul în picioare*, redacția prescurtată a tipicului iconografic — *Căderea îngerilor*. Și dacă o comparăm (scena principală) cu icoanele numite în tipologia de mai sus, putem remarca unele particularități distincte. Avem în față opera unui artist, care pe lângă realizarea imaginilor Sfinților Apostoli Petru și Pavel (spre regret imaginile fețelor Apostolilor, iar pentru cazul Apostolului Pavel — imaginile mâinii stângi și a picioarelor, au fost distruse), a luat ca premisă structura compozițională pentru scena cu Arhanghelul Mihail, ce poate fi apropiată de modelul Renașterii italiene. În acest context, amintim de *Davidul* lui Donatello. Astfel, corpul arhi-strategului, care se sprijină mai mult pe piciorul drept, formează axul central (în această verticală se încadrează și imaginea Sfântului Duh din registrul de sus), aripa dreaptă, mâna dreaptă în continuare cu piciorul stâng formează X-ul împreună cu aripa stângă. Sub picioarele Arhanghelului Mihail, pe orizontală, autorul ne prezintă imaginea diavolului — o făptură antropomorfă cu coarne și cu gheare. Ținem să menționăm, că diavolul tot este înzestrat cu aripi și acestea formează aproape un triunghi dreptunghic, deoarece aripa stângă puțin este ridicată de la figura diavolului situată pe orizontală, pe când aripa dreaptă este orientată pe verticală la spatele piciorului drept al arhi-strategului Mihail.

Razele emanate de Sfântul Duh vin în contrapunere cu liniile flăcărilor, creând o dinamică, grație cercului pe care îl alcătuiesc. Semantic primele vin să binecuvânteze acțiunea arhistrategului (ca și însuși Sfântul Duh).

Astfel, în compoziție persistă: verticala (Axi Mundi), punctul, cercul, cercurile concentrice, pătratul, crucea latină, crucea în formă de T (tau), Oul primordial, triunghiul, X-ul, diagonala dinspre stânga spre dreapta, unu, doi, trei — toate aceste însemne sunt purtătoare ale unei încărcături semantice de ordin mitic și religios.

Reieșind din cele menționate mai sus, putem numi următoarele particularități:

- poziția corpului arhistrategului;
- desfacerea aripilor (am putea face o trimitere la icoana *Arhanghelul Mihail în Apocalipsă*, Muzeul Național de Istorie, nr.inv.72/23384, însă în acest caz Arhanghelul este situat pe un cal înaripat, adică este redat în mișcare);

- direcția privirii Arhanghelului, care aproape este o continuare a mâinii stângi, iar pleoapele ce închid mai mult de jumătate ochii nu permit comunicarea directă cu spectatorul (vezi *Davidul* lui Donatello), în cazul acesta putem vorbi de un cerc în sine.

Figurile Apostolilor Petru și Pavel situate respectiv pe aripile din stânga și din dreapta a tripticului nostru, îndrăznim să le vedem ca „în oglindă“, cu excepția pozițiilor mâinilor. Astfel, Apostolul Petru pășește cu piciorul drept înainte, iar capul lui este ușor înclinat spre stânga, pe când Apostolul Pavel pășește cu piciorul stâng înainte, iar capul lui este ușor înclinat spre dreapta. Mâna dreaptă a lui Petru este îndoită de la cot și îndreptată în sus cu degetul indicator arătând spre cer, iar mâna dreaptă a lui Pavel ce ține sabia, este orientată în jos spre pământ (gesturi întâlnite la Leonardo da Vinci în *Sfântul Ioan Botezătorul* și la Raffaello Sanzio în *Școala de la Atena*).

În continuare ne vom referi la atribute, portrete, vestimentație și la paleta cromatică.

Despre sabia de foc din mâna dreaptă a Arhanghelului Mihail deja am amintit, ținem să completăm că în stânga vedem un lanț, care credem că i-a servit pentru imobilizarea diavolului. Apostolul Petru ține în mâna stângă legătura de chei (o cheie atârnă pe verticală în jos) de la Împărăția Cerului, iar la Apostolul Pavel, pe lângă sabia din mâna dreaptă, mai vedem în stânga Evanghelia închisă. Astfel, toate atributele obligatorii autorul-iconar le-a reprezentat în tripticul dat.

Credem că portretele Apostolilor corespundea descrierilor făcute la începutul prezentei comunicări, spre regret, aceste fragmente nu le mai putem vedea.

Dacă Apostolii Petru și Pavel sunt la o vârstă mai înaintată, Arhanghelul Mihail ni se prezintă tânăr (de până într-al cincilea șapte), puternic, un adevărat luptător, ținând capul puțin înclinat spre dreapta, cu părul scurt, cârlionțat, fața rotundă, fruntea lată, ochii mari, sprâncenele bogate, nasul mic, iar buzele nu le putem numi subțiri. Autorul a reușit să-l înzestreze pe arhistrateg cu un zâmbet, care abia poate fi perceput. Îmbrăcat în zale de legionat roman de culoare gri-verzui cu nuanțe de argintiu și cu un cant de galben-auriu, poartă o panglică (panglica victoriei) de un albastru-gri trasă peste umărul drept și legată de șoldul stâng. Pelerina, care bate în mișcarea flăcărilor și acoperă o porțiune a mâinii stângi (aceasta compozițional formează o elipsă), este redată printr-un roșu-vermilion ce amintește de roșu de Masaccio ca și limbile focului și tăișul săbiei. Aripile Arhanghelului Mihail sunt reprezentate printr-un brun întunecat cu nuanțe de gri. Ținem să menționăm că jambierele de la cnemidele arhistrategului sunt realizate într-un galben-auriu (cu șireturi întunecate și cu butonașe albastre-gri ca și panglica de pe umărul drept) și sunt identice cu respectivele dintr-un șir de icoane: vezi icoana *Apostolii Luca și Iacov*, zugrav Gherasim, secolul al XVIII-lea, Muzeul Național de Arte Plastice, nr.inv.2306/21504; icoana *Soborul Îngerilor*, Muzeul Național de Arte Plastice, nr.inv.2363/21507; icoana *Învierea lui Hristos cu imaginile a patru sfinți*, 1828, școala de pictură grecească, Muzeul Național de Arte Plastice, nr.inv.1522/17912 etc.

Deasupra capului Arhanghelului Mihail este situat nimbul în formă de elipsă (o asemenea formă era mai des utilizată în arta Bisericii catolice și în subiectele religioase ale pictorilor din Renașterea italiana, cum ar fi: Filippo Lippi, Andrea Verocchio, Botticelli, Piero della Francesca, Mantegna etc.). Pentru cazul școlii de pictură moldovenească un astfel de nimb întâlnim în icoana *Închinarea păstorilor*, 1830, Muzeul Național de Arte Plastice, nr.inv.1510/17907.

În registrul de jos, la picioarele Arhanghelului Mihail, diavolul este călcat cu piciorul stâng, dreptul se sprijină pe o piatră-punct fix (vezi poziția lui David de Donatello, călcând capul lui Goliat). Figura diavolului ni se prezintă de un brun întunecat (aceeași nuanță pentru mâini, spate, față, aripi), ca și bucățile de piatră din prim plan. Are fața corespunzătoare unei grimase după strivire: ochii închiși, sprâncenele

arcuite în sus deasupra nasului cârn, limba puțin ieșită, pernica scurtă și întunecată ca coarnezle și ghearele mâinilor.

În registrul de sus al panoului central este situat Sfântul Duh — redat prin imaginea porumbelului, căruia i s-au atribuit și careva trăsături ale vulturului (spre deosebire de imaginea porumbelului de pe ferecătura de argint, despre care urmează să vorbim mai jos): forma capului și cea a ciocului, mărimea și puterea aripilor și a cozii. Această pasăre este redată printr-un alb-gri mat, iar ciocul este de o nuanță mai deschisă decât cea a flăcărilor din primul registru.

Fundalul icoanei conține nuanțe derivate din tonalitatea ocru-cafenie, cu excepția registrului de sus, unde pentru zona de sub imaginea Sfântul Duh este pictat un fond ocru-cafeniu cu nuanțe de roșu, iar pentru zona deasupra porumbelului — un fond de ocru-cafeniu mai deschis cu nuanțe de gri-albăstrui.

Pe voleul din stânga ni se prezintă Apostolul Petru îmbrăcat în chiton brun-întunecat cu nuanțe de gri-albăstrui, peste care este aruncat himationul maro cu nuanțe de galben-muștar. Mâneca largă îi dezgolește brațul (care indică la cer) aproape până la cot. Culoarea mâinilor și a picioarelor este de un brun-maro deschis. Chiele sunt redade printr-un verde-întunecat cu nuanțe de gri și cu un luciu metalic. În jurul capului vedem raze subțiri de un galben-auriu ce pornesc în toate direcțiile.

Presupunem că fundalul, ce se prezintă pe registre (în treceri), de jos în sus în nuanțe de brun-maro întunecat, verde cu nuanțe de galben, alb-mat cu nuanțe de maro deschis, vernil cu nuanțe de roșu-brun deschis, verde cu nuanțe de gri-albăstrui deschis, verde-brun deschis cu nuanțe de roșu, redă un interior de curte.

Pe voleul din dreapta este reprezentat Apostolul Pavel îmbrăcat în chiton verde-întunecat cu nuanțe de gri, strâns la brâu cu o fâșie de aceeași nuanță, iar himationul de un brun-cărămiziu cu nuanțe de roșu-întunecat îi cade de pe umărul stâng mai larg decât la Apostolul Petru.

Fundalul, presupunem că prefigurează un peisaj montan, și dacă urmărim de jos în sus, vedem: un arbust brun-întunecat, o pantă formată din două benzi, una de un cafeniu-deschis cu nuanțe de alb-mat și cealaltă de un verde-întunecat cu nuanțe de albăstrui, urmează un brun ceva mai întunecat ce trece în verde-gri, iar în registrul de sus — norii gri cu nuanțe de alb-mat și o bucată de munte de un maro-cafeniu de diferite tonalități.

Cartea închisă din mâna stângă și sabia din cea dreaptă sunt puțin mai întunecate decât cheile Sfântului Petru. Aceleași raze subțiri formează nimbul în jurul capului pentru cazul Sfântului Pavel.

Desigur, gama cromatică a tripticului nostru este destul de sumbră, însă ținem să remarcăm că această icoană este realizată în culori de ulei, tehnică ce are proprietatea de a se întuneca pe parcursul anilor (a peste 150 de ani!).

Din cele menționate mai sus, vedem că Tripticul nostru propune o tratare compozițională și coloristică deosebită.

Ar mai fi de remarcat câteva particularități ce țin de acest capitol:

- liniile verticale, orizontale și diagonale formează compoziția geometrică a tripticului dat;
- dinamica poziției figurii centrale a Arhanghelului Mihail este echilibrată de câte un personaj static reprezentat în stânga și dreapta scenei principale;
- elementele de clarobscur prezente în tratarea feței la Arhanghelul Mihail, a mâinilor și a picioarelor (îndeosebi la Arhanghelul Mihail) a imaginii Sfântului Duh, dovedesc atât o pregătire temeinică a autorului-zugrav, cât și influența artei academice asupra picturii bisericești tradiționale;
- siguranța liniei, proporțiile armonioase ale figurilor, coloritul (contrastul cromatic de cald — rece), ne permit să atribuim această operă unui artist-iconar profesional de o sensibilitate creatoare proprie;
- faptul dezgolirii a unor porțiuni mai mari a mâinilor și a picioarelor pentru cazul Arhanghelului Mihail, utilizarea gradației destul de variate și fine a clarobscurului pentru aceste porțiuni, dar și pentru armura arhistrategului, mâneca — buf, utilizarea petei de culoare în tratarea pelerinei — vorbesc atât despre influența Renașterii italiene, cât și a Barocului est-european;
- dacă privim lucrarea din punct de vedere stilistic, atunci vedem că realizarea drapajului este subordonată unei gândiri de echilibru între liniile drepte, frecvența unghiurilor — pe de o parte, și curbele ușoare — pe de altă parte pentru cazul Apostolilor Petru și Pavel. Până a pune luminile, în modelajul carnației trecerile de la umbră la lumină sunt fine, aproape imperceptibile, tușele sunt puse liber, urmărind savant anatomia. Această metodă a permis ca figurile din lucrarea noastră (îndeosebi cea a Arhanghelului Mihail) să fie de o deosebită

plasticitate. Toate acestea nu ne îngăduie să considerăm că este vorba de o abatere, ci mai degrabă, de o libertate stilistică.

Calitățile de ordin artistic sunt indiscutabile. Artistul-iconar a reușit să redea atmosfera din scena principală: speranța în victoria dreptății, poezia îngăduinței divine, înfrângerea răului. Paleta pictorului bogată în nuanțe fine, este înviorată prin pete de roșu carmin, ce sunt dispuse ritmic.

Inscripțiile, care au un rol important în arta icoanei persistă și în cazul tripticului nostru. Acestea sunt ortografiate în slavona bisericească și sunt următoarele:

- abreviatuara \tilde{A} , \tilde{M} , scriere de mână, fiecare literă este plasată în stânga și dreapta capului Arhanghelului Mihail, pe panoul central;
- $\overline{\text{Духъ Свѣтъ}}$ abreviatuara Duh Sfânt situată deasupra imaginii porumbelului; pe panoul central;
- $\overline{\text{Свѣтъ}}$ Sfântul Apostol Petru — cu litere unciale, pe voleul stâng;
- $\overline{\text{Свѣтъ}}$ Sfântul Apostol Pavel — la fel cu litere unciale, pe panoul drept.

Numai abreviatuara \tilde{A} , \tilde{M} , este scrisă cu o nuanță de galben-auriu, pe când celelalte — cu un brun întunecat.

Tripticul nostru dispune de o ferecătură de argint, ce acoperă registrul de sus al voleului central și aripile acestuia (nu se știe, dacă restul panoului central dispunea de ferecătură), ceea ce putem susține cert este faptul că întreg panoul central a fost acoperit cu sticlă. Ferecăturile au fost lucrate într-un atelier, deoarece toate plăcile dispun de stampe mici, unele cu indicile anului (1849) și altele cu imaginea Sfântului Gheorghe călare și cu nr.84.

Ferecăturile sunt reușit executate, figurile ni se prezintă în relief. Cele de pe aripile tripticului sunt prevăzute cu deschideri pentru imaginile fețelor, mâinilor și picioarelor. Ținem să menționăm, că pentru cazul atributelor: cheile Sfântului Petru, sabia și cartea închisă din mâinile Sfântului Pavel, dar și nimburile-raze ale apostolilor sunt executate aparte și apoi anexate prin scoabe speciale, acestea fiind acoperite cu o foiță specială subțire de aur. În același mod este executat și porumbelul (Sfântul Duh) de pe ferecătura ce acoperă registrul de sus al panoului central. Ferecătura mai este prevăzută cu un cant compus din vrejuri (alcătuite din frunzulițe, flori, dar și scoici!), fapt ce ne permite să susținem că creația autorului este impregnată de spiritul artei baroce și al academismului. Ferecăturile la fel sunt prevăzute cu

inscripții, acestea fiind încadrate în cartușe speciale, de formă ovală. Pentru cazul registrelor de sus s-au păstrat numai cele ce indică numele apostolilor, fiind scrise cu litere uniciale de culoare galbenă-aurie în slavona bisericească:

— *С.В.АПО: ПЕТРЪ* pe un fundal emailat de un albastru întunecat.
С.В.АПО: ПАВЕЛЪ

Tot pentru cazul registrelor de sus, inscripții s-au executat și sub cartușe, este vorba de o inscripție stanțată de mână. Deasupra porumbelului putem citi: *УХЪ СЪЪ*. Spre regret cartușele de la picioarele apostolilor nu s-au păstrat, iar aceste inscripții nu s-au executat ca cele din registrele de sus.

Pentru cazul icoanelor cu ferecătură, ar fi de remarcat că deja din a doua jumătate a secolului al XIX-lea zugravii-iconari nu mai pictează toată icoana, ci numai acele porțiuni, care permit deschiderile ferecăturii, adică pentru față, mâini și picioare — fapt ce dovedește că icoana este pictată până la realizarea ferecăturii.

Are o mare importanță și forma ramei. În cercetările noastre am întâlnit un număr impunător de rame, mai mult sau mai puțin asemănătoare (după formă), însă nici una identică (8). Și aceasta este pătrunsă de spiritul barocului.

Astfel, tripticul *Arhanghelul Mihail și Sfinții Apostoli Petru și Pavel* reprezintă o operă de certă valoare artistică. Tripticul degajă o atmosferă deosebită grație permeabilității artistului-iconar la influențele Renașterii italiene și barocului est-european. Icoana impresionează prin compoziție, tratarea bine proporționată a figurilor, virtuozitatea desenului, siguranța penelului, nervozitatea ductului și a pensulației, orchestrarea culorilor, plastica imagine.

Referințe:

1. Oxford. Dicționar al sfinților. — București, 1999. — P.371, 372.
2. Idem. — P.427, 428.
3. Idem. — P.429.
4. Idem. — P.422.
5. Ibidem.
6. Ciobanu C.I., Stăvilă T. Icoane vechi din colecții basabene. — Chișinău, 2000. — P.191.
7. Idem. — P.203.
8. Romanian Icons. — Athenes, 1993; Moskaurer ikonon, des 14 bis 17. Jahrhunderts Engeline Smirnova. — Leningrad, 1989; Ko-

nard Onasch. Annemarie Schnieper. JKONEN. Faszination und Wirklichkeit. — Munchen, 2001; Лазарев В. Московская школа иконописи. — Москва, 1980.

*Recenzent: R. Ursachi, dr., conf. univ.
Universitatea Pedagogică „Ion Creangă“*

Ion JABINSCHI

PICTURA MURALĂ — ARTĂ A DURABILITĂȚII

MURAL PAINTING — AN ART OF DURABILITY

The article emphasizes the tradition of mural painting as a field of artistic durability in time. The autor points out the Moldovan medieval mural painting, well-known and appreciated in the world, outlines the dimensions of this art in Moldova's history, giving preference to its use in painting the places of worship in the Republic of Moldova. He also evidences its priorities in the context of other techniques for decorating churches.

În această perioadă de tranziție, când vechiul sistem de valori este înlocuit cu altul, bineînțeles că și artiștii plastici, inclusiv cei tineri, participă la crearea și afirmarea noului sistem valoric. Tranziția cumulează incertitudini, riscuri, ritmuri efemere, și deși lucrurile trecătoare par să marcheze timpul nostru, trebuie să observăm că obiectivele spre care este îndreptată societatea sunt cele ale durabilității în timp.

Reforma socială este orientată spre dezvoltarea durabilității societății noastre, ceea ce presupune alegerea unor programe și a unor tehnologii care, aplicate consecutiv, ar organiza procesele, inclusiv cel artistic, încât ele să asigure coerență și rezistență în timp, iar în final să susțină valorile importante.

Unul dintre domeniile artei plastice de semnificantă durabilitate în timp este pictura murală. Înainte de-a aduce mai multe argumente privind promovarea acestei arte, țin să atrag atenția că anume bisericile beneficiau și beneficiază de această artă. În contextul evaluărilor moștenirii artistice, am considerat că este necesar de a pune în evidență vechea noastră artă bisericească murală, care în evul mediu era destul de răspândită în spațiul nostru, dar acum, cu regret, se practica foarte rar.

Aici trebuie să facem o paranteză ca să argumentăm ideea că tot ce s-a făcut în numele religiei, inclusiv arta religioasă, s-a făcut contându-se pe marea rezistență în timp, pe păstrarea vechilor temeuri.

Aceste obiective ale rezistenței în timp le-au urmărit în mod special și continuă să le urmărească creatorii de artă. Abordând tema picturii murale bisericesti, unim două opțiuni: studierea tradiției și promovarea ei în contemporanietate, ambele foarte instructive în procesul pregătirii tinerilor specialiști. Pictura bisericească din spațiul cultural al Moldovei istorice văzută ca o tradiție de ansamblu a fost puțin studiată în comparație cu realizările ei artistice de mare performanță. Cercetarea temei este importantă și din motivul că în ultimele decenii în Republica Moldova au fost redeschise peste 337 lăcașuri de cult, închise în anii '60 ai secolului al XX-lea și alte 187 au fost construite din nou (1). Această revenire a comunităților la credința tradițională a solicitat pictorilor o angajare substanțială în pictarea sau repictarea bisericilor, fapt ce i-a prins nepregătiți. Încercările artiștilor plastici de a însuși din mers tradiția picturii bisericesti, pictând realmente edificiile de cult, în multe cazuri nu s-au finalizat cu lucrări reușite. Astfel, s-au înfăptuit lucrări costisitoare, de durată, dar prea puține dintre ele fac față cerințelor și, mai ales, tradițiilor locale. Ceea ce este un rezultat firesc. Pictura bisericească întotdeauna a fost arta celor inițiați, celor chemați. Nici în perioada interbelică n-au existat prea mulți pictori-zugravi de biserici. Cu atât mai mult, după jumătate de secol de întrerupere a procesului, la sfârșitul anilor '80 când a început procesul revenirii la tradițiile religioase, puțini dintre ei erau capabili să picteze biserici.

Există suficiente mărturii care demonstrează că pictura murală bisericească a fost frecvent utilizată în întreg spațiul Moldovei istorice. Unele mostre au ajuns până în zilele noastre mai mult sau mai puțin integru păstrate, precum sunt bisericile medievale din secolele XV-XVIII, cunoscute în lumea întreagă. La ele ne vom referi pentru a pune în valoare stilul moldovenesc devenit parte importantă a patrimoniului cultural mondial. Concomitent, vom trece în revistă și monumentele artistice meritorii din spațiul pruto-nistrean, încât să cuprindem principalele manifestări ale acestei arte.

Vasile Drăguț, unul dintre principalii autori ai cercetării în domeniu, a calificat secolul XV- începutul secolului al XVII-lea drept perioadă de glorie a picturii murale medievale din Moldova, distingând patru mari domnii care au perpetuat această artă: domnia lui Ștefan cel Mare

(1457—1504), a lui Petru Rareș (1527—1538; 1541—1546), cea a lui Alexandru Lăpușneanu (1552—1561; 1563—1568) și a familiei Movileștilor care a avut mai mulți reprezentanți la domnie.

Ștefan cel Mare a ctitorit aproape 30 de biserici și mănăstiri, afirmând *stilul moldovenesc în arhitectura medievală*. Având plan dreptunghiular sau tricong, iar uneori, o originală sinteză între cele două tipuri planimetrice, monumentele reprezintă o compoziție volumetrică de mare expresivitate, amintind de programul spațial al celor mai reușite tradiții bizantine, nuanțate în realizarea decorului cu referințe la arhitectura gotică. În completarea și desăvârșirea ordinii arhitectonice vine pictura murală, impunându-se ca artă principală. La acea vreme picturile constituiau un fel de „biblie a analfabeților“, „biblie a săracilor“. Picturile trebuiau „să vorbească clar“ celor care nu știau să citească. Pictura murală din Moldova, spre deosebire de cea bizantină interesată de pitoresc, teatral și decorativism, prefera *solemnitatea gravă a viziunii, rigoarea compozițională, caldele armonii cromatice* (2). Bisericile din Pătrăuți și Milișăuți (1487) anunță constituirea *școlii artistice moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare* care mizează pe dezvoltarea tradițiilor artistice locale. Biserica Sf. Gheorghe a fostei mănăstiri de la Voroneț, Biserica Sfântul Nicolae din Bălinești, și Biserica Sfântul Nicolae din Popăuți Botoșani dezvoltă principiile artistice moldovenești axate pe rigoarea compozițională și monumentalitate.

Opera lui Ștefan cel Mare a fost continuată de feciorul său — Petru Rareș — cu alte mănăstiri renumite: Probota, Humor și Moldovița, înfrumusețând și înzestrând ctitoriile tatălui său de la Dobrovăț și Hârlău. Prin noile biserici erau continuate principiile definitorii ale artei moldovenești, acomodând la ea programe artistice noi. La pictura murală interioară se adăugă pictura exterioară cunoscută istoricește și altor popoare din Peninsula Balcanică, dar și din Italia, Franța, Elveția, Germania. Prin această dimensionare a picturii, arta bisericească din Moldova își fixează noi repere evolutive, confirmându-și totodată tradițiile stabile. Căci în alte țări picturile exterioare nu acoperă în întregime fațadele monumentelor ca în Moldova și nu reprezintă un program coerent. De regulă, acesta cuprinde scena *Judecata de Apoi* (Probota, Mănăstirea de la Humor, Biserica din Arbore, Biserica Mănăstirii din Voroneț, etc.). Bisericile din Moldova trebuiau să respecte imaginea bisericii universale, însă analizând programele lor pictate se va observa că mult mai frecvent este reprezentat Iadul, decât Raiul. Acest decalaj

este îndreptățit de un stereotip propriu societăților medievale, de a opera în reglementarea comportamentului credincioșilor mai mult cu exemplul pedepsei, interdicției, decât cu cel al explicației sau încurajării exemplului benefic, precum este cel al Raiului. Din aceleași considerente, credem noi, zugravii medievali au accentuat scenele Iadului, făcându-le mult mai nuanțate decât cele ale Raiului.

Andre Grabar, cunoscut bizantolog a apreciat mult pictura murală din Moldova. El precizează: „Văzută de la exterior, fiecare biserică este o încântătoare piesă de decor, care se cere admirată în mediul său de verde și alb — verdele pașiștei din care se înalță biserica, albul incintei și al construcțiilor monastice care formează un cadru dreptunghiular în jurul său. Dar, în același timp, aceste fațade pictate, cu ale lor figuri și cu scenele lor, sunt asemenea unei cărți ilustrate deschisă la toate paginile sale“ (3). Din cele 12 biserici cu picturi interioare și exterioare din nordul Moldovei au fost incluse în patrimoniul cultural universal protejat de UNESCO cele din: Pătrăuți, Moldovița, Arbore, Voroneț, Suceava, la care se adaugă cea din Humor, fapt ce confirmă valoarea lor de unicitate în contextul european. Ele continuă să impresioneze prin ingeniozitatea îmbinării formelor arhitecturale și programelor iconografice, sobrietatea scenelor, prospețimea formelor obținute din simbioza tradiției bizantine cu cea locală și prin expresivitatea coloritului.

Este important să ne referim în acest context și la tradiția picturii murale din spațiul pruto-nistrean. Așa cum s-a precizat și în literatura de specialitate, doar un singur monument reprezentativ al acestei arte — *Biserica Adormirii Maicii Domnului* din Căușeni — s-a păstrat până în zilele noastre. La valorile ei s-au referit mai mulți autori: V. Florea, Ioan Neaga, Vasili Kurdinovski, Ștefan Ciobanu, Kir Dm. Rodnin, Vasile Drăguț, Emil Dragnev și cel mai constant dintre toți — Constantin I. Ciobanu. Acesta, în lucrarea *Biserica Adormirii Maicii Domnului* din Căușeni, relatează următoarele: „Probabil, nicăieri pe teritoriul Republicii Moldova nu s-au conjugat atât de intim într-un monument de arhitectură jocul imaginației și faptele autentice, legendele și datele documentare. Și în ultimă instanță, pe teritoriul dintre Prut și Nistru nu s-au cristalizat atât de vădit însemnele trecutului, în dimensiunile lui umane, ca în picturile murale ale acestui sfânt locaș“ (4).

Chiar dacă singurul monument al picturii murale ajuns până în zilele noastre este biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni,

aceasta nu înseamnă că nu au fost și altele. Problema descoperirii plinătății acestui fenomen rămâne deschisă. Va trebui să luăm în considerare reminiscențele picturii murale descoperite în alte biserici — Mănăstirea Noul Neamț din Chițcani, Mănăstirea Căpriană, Mănăstirea Curchi etc., inclusiv icoanele răzlețe executate în această tehnică precum sunt, de exemplu, cele din Biserica Mănăstirii Hârbovăț.

Trebuie să amintim că în majoritatea edificiilor de pe teritoriul nostru, picturile vechi au fost repictate pe bază de ulei sau, în cel mai bun caz, în tempera. Dar, în acest proces, nu s-a ținut cont de tehnicile de păstrare și conservare a picturii murale. Unul din motivele de bază ale acestei discontinuități poate fi faptul că, până în prezent, în Republica Moldova nu a existat nici o școală în domeniul picturii murale. Acum trei ani, a fost deschisă secția *Pictură murală* pe lângă catedra *Pictură* a Facultății Arte Plastice, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, catedră condusă de Valeriu Jabinschi. În baza unui curriculum universitar judicios elaborat, aici se studiază tehnicile și materialele de realizare și conservare a picturii murale. Sperăm că de acum încolo vom avea specialiști în promovarea acestei arte și pe teritoriul Republicii Moldova, iar ca rezultat pictura murală va fi reabilitată, ceea ce va conduce la creșterea nivelului de reprezentare picturală și a valorii ei artistice.

Cu atât mai importante sunt diversele contribuții la temă pentru a cuprinde toate manifestările fenomenului artistic. După ce am învățat lecția timpurilor potrivnice continuității culturale, este oportun să analizăm încă odată cum încercau marile comunități de oameni să creeze, ca să reziste în timp. Tot ce a ținut de religie, a fost mereu gândit să dureze.

În conformitate cu vechea noastră tradiție, fiecare familie tânără trebuie să-și construiască o casă sau să o reconstruiască pe cea veche (moștenită). În acest mod, casele sunt refăcute permanent, pe când biserica din localitate rămâne una pentru sute de ani. În peisajul acesta schimbător al caselor de locuit, biserica rămâne constanta care unește generațiile. Lăcașul de cult se ridică pe cel mai înalt loc din împrejurime sau în centrul localităților, și ca edificiu ține verticalitatea lor. Dar, pe lângă formele arhitecturale și materialul de construcție rezistent, vechile biserici erau pictate în tehnicile picturii murale durabile.

Aici nu vom aborda studiul materialelor și tehnicilor picturii murale, ne vom opri asupra trăsăturilor ei specifice, asupra valorilor și semnificațiilor particulare, care o caracterizează și o disting de celelalte

forme de artă picturală. Cunoașterea, asimilarea și promovarea acestor valori reclamă o atenție și o pregătire specială.

Pictura murală este o artă foarte specială. Legată de zid și în consecință de arhitectură, pictura dobândește un alt statut decât atunci când este „legată“ de un obiect (5). Din punct de vedere formal, caracterul specific al picturii murale rezidă în problema inevitabilă a arhitecturii, interpătrunderea spațiului arhitectural cu cel pictural. De aceea, asocierea lor face să apară praguri formale în care fiecare tinde să-și realizeze imaginea pe un plan diferit de realitatea formală.

Limitat de dimensiunile și proporțiile planului arhitectural, pictorul își aranjează formele în aceste spații, pentru a satisface exigențele estetice, reprezentative și expresive ale ideii sale, a conceptului său. Efortul conceptului se asociază cu efortul intuiției. Generalul nu devine inteligibil decât în concret, deoarece doar pictorul iraționalizează formele individuale. Pornind de la el, se deschide exigența formelor (6).

Crearea și respectarea artei solicită o neconținută ardore a valorilor specialității. Legătura organică a picturii murale cu arhitectura reprezintă două aspecte, de altfel strâns legate de sinteza fiecărui mare stil : *iconografic* — *liturgic*, pe de o parte, și *formal*, pe de altă parte. Fiecare mare stil tinde să elaboreze un sistem propriu, care apropie elementele arhitecturale și temele iconografice, dezvoltându-i afinitățile simbolice, care, la rândul lor, sunt reprezentări ale imaginarului religios. Este important cum oamenii au vizualizat lumea divină și postexistențială, completând astfel lumea existentă.

În contextul conservării și restaurării patrimoniului cultural, este important să dispunem și de restauratori calificați. Tratând o pictură murală, restauratorul îngrijește întotdeauna numai o parte a unui ansamblu mai vast, care constituie întregul la care el va trebui să se raporteze, atât din punct de vedere estetic și istoric, cât și din punct de vedere tehnic (statica construcției și umiditatea zidurilor, eclerajul, climatul etc.). La fel de important este ca el să gândească de la început intervenția sa *prin raportare la acest întreg* ; ceea ce implică pe de-o parte o înțelegere istorică, estetică și tehnică a acestuia în calitatea sa de context indisociabil al picturii, iar pe de altă parte, o colaborare interdisciplinară cu experții în aspectele conexe ale problemei: istorici de artă sau arheologi, arhitecți sau ingineri (7).

Arta este un fenomen, un proces continuu. Într-o epocă se întâlnesc arte de vârste diferite. Și, cu cât mai multe arte alcătuiesc universul artistic al societății, cu atât mai bogată este aceasta. De aici rezultă

interesul statelor pentru tehnologiile artistice de durată și pentru restaurarea vechilor monumente de artă.

Acest fapt impune studiul tehnicilor și tehnologiilor, a materialului în care sunt executate lucrările, deoarece totul depinde de mediul înconjurător, de umiditatea aerului, etc., care sunt punctele-cheie pe care trebuie să le urmărească și să le rezolve un specialist în pictura murală. Conștientizăm că însușirea și practicarea acestei arte este un efort enorm, o mare responsabilitate. Este importantă crearea unor grupuri care s-o studieze practic. Să reușim să pictăm bisericile mai importante din teritoriu în tehnica edificiilor ce reprezintă tradițiile culturii autohtone.

Concomitent, este important să fie elaborate îndrumare, pentru cei care doresc să învețe a face pictură murală, sarcină care revine facultății, în acest mod, efortul nostru artistic, având suportul lăcașelor bisericești va rezista în timp mult mai multe secole, dar și tinerii creatori vor însuși prioritățile durabilității actului creator.

În era tehnologiilor, în ansamblul atâtor lucruri efemere, experimentale, când vine vorba de sfera sacralului, în special în ortodoxia răsăriteană, se mizează, ca și acum sute de ani, pe tehnici de durată, pe tradiție, pe valori verificate. Pictura murală din Moldova a făcut dovada unei tradiții de excepție în moștenirea națională și europeană, ea rămânând și de acum încolo miza rezistenței noastre artistice în timp.

Referințe

1. Darea de seamă a Mitropoliei Chișinăului și a Întregii Moldove (Biserica Ortodoxă din Moldova) pentru anul 2004. — P. 1.
2. Drăguț V. Pictura murală din Moldova, sec. XV-XVI. — București, 1982. — P. 22.
3. Idem, p. 48.
4. Ciobanu C. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni. — Chișinău, 1997. — P.10-20.
5. Mora Paulo & Laura, Philipot Paul. Conservarea picturii murale. — București, 1986. — P. 27.
6. Fusu S. Drumul spre artă // Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 2003. — Ediția a III-a. — P. 190.
7. Mora Paulo & Laura, Philipot Paul. Op. cit. — P. 28.

Recenzent: A. Starțev, dr., conf. univ.

FIGURA UMANĂ ÎN ARTA DESENULUI

THE HUMAN FACE IN THE ART OF DRAWING

The great masters of Renaissance studied and represented the human body and face that had ideal proportions. The elaboration of perfect proportions of the human body has always been the essential problem of artists of all time. As a module for the canonization of the human body proportions serves the dimension equal to the height of the human head. The relation between the height of the human head and body is the anatomic canon of the human face. In the sciences of fine arts the ideal canon that represents the relation 1 to 8 is the most frequently used.

Cu desenul și grafica, cu pictura și sculptura, începe în artă ceva nou: figurarea. Leonardo da Vinci, Rafael, Durer, Michelangelo, Rembrandt și alți mari maeștri ai Renașterii au studiat și au reprezentat figura umană de proporții ideale. Dar până la ei această problemă a fost abordată și în Grecia Antică de către Miron, Parrasi, Zevchsis, iar mai târziu și Policlet, care a scris tratatul Canon despre armonia artistico — plastică. Proporțiile care există între diferitele părți ale corpului omenesc, întotdeauna au fost mărimile valorii absolute căutate de artiștii plastici din toate epocile artei apropiate de natură. Ei toți căutau să se apropie de problema care a fost rezolvată la începutul secolului XX — elaborarea unor proporții perfecte ale corpului omenesc. Ca modul pentru canonizarea proporțiilor corpului omenesc servește mărimea egală cu înălțimea capului uman. Deci, canonul proporțiilor corpului omenesc este raportul dintre mărimea înălțimii capului omenesc și înălțimea corpului omenesc. (1).

Din trecut și până în prezent putem vorbi de existența a trei canoane a proporțiilor corpului omenesc:

1. $7 \frac{1}{2}$ mărimi capuri conținute în corpul omenesc arbitrar;
2. 8 mărimi capuri conținute în corpul omenesc ideal;
3. $8 \frac{1}{2}$ mărimi capuri conținute în corpul omenesc eroizat.

Majoritatea științelor și manualelor de anatomie plastică utilizează canonul corpului omenesc ideal, care reprezintă raportul 1:8. Cunoașterea și utilizarea acestui canon au o importanță imensă în arta reprezentării corpului omenesc și figurii umane. Anatomia, proporțiile,

raporturile tuturor componentelor corpului omenesc: toracele, membrele superioare și inferioare — sunt calea ce duce la nivelul înalt de percepție și reprezentare artistică a formei.

Corpul feminin după canonul anatomic, este mai mic în înălțime cu 10 cm, de aici pornesc și unele particularități specifice genului frumos: talia, coapsele, bazinul. Au particularitățile sale și corpul copilului și al adolescentului, de aici pornesc canoanele după vârstă și sex. Corelația cap, torace, bazin, membrele superioare și inferioare formează ansamblul unui organism, la baza căruia se află scheletul — carcasa corpului uman. Când omul se află în mișcare, merge, fuge, toate aceste componente formează un mecanism plastic, echilibrat. Pentru a vedea, simți și studia aceste forme în mișcare un rol important le revine mostrelor manechine, confecționate din diverse materiale: lemn, carton, hârtie, mase plastice. Elementele mobile ale manechinelor formează o gamă vastă de forme în mișcare și propulsare.

Perspectiva și anatomia plastică sunt două științe pe care nu le poate nega plasticianul care studiază arta desenului. Corpul omenesc este alcătuit din forme sferice și cilindrice, reprezentarea cărora necesită aplicarea legilor perspectivelor liniare și spațiale. În dependență de situația liniei orizontului, a focarelor avem o multiplă variație de reprezentare a corpului omenesc și figurii umane.

Pentru reprezentarea corectă, artistică a figurii umane avem nevoie și de un studiu profund anatomic, a sistemului muscular și osos. Mușchii au proprietatea de a se contracta și de a se relaxa, asigurând mișcările corpului, sau ale organelor. Fixarea proporțiilor și construcția anatomico plastică stau la baza desenului, care este o sinteză a formei materiale și imaginației artistice.

Un desen de studiu ori artistic nu poate fi executat fără cunoștințele specificului clarobscurului, a sursei de lumină, de care depind variațiile tentei și tonului și care ajută la modelarea formei.

Principiul de bază al desenului este integritatea: de la general la particular, de la mare la mic, detaliile în condițiile integrității. Forma, modelarea ei plastică și caracterul de executare și reprezentare artistică sunt trei componente principale ale manierei artistului plastic. Maniera este modul, felul specific de a lucra, de a exprima, de a realiza ceva. Ea asigură nașterea și dezvoltarea chipurilor, metodelor, stilurilor. Stilizarea formei, găsirea metodelor personale de exprimare, fantezia și expresia sunt elementele esențiale ale talentului creativ.

La reprezentarea figurii umane o importanță considerabilă îi revine

desenului cutelor, draperiei, îmbrăcăminte, vestimentației. Îmbinarea succesivă și armonioasă a studiului capului, torsului, nudului, figurii umane maculine și feminine în procesul de studiu al desenului este cheia succesului experienței artistice. Artistul plastic nu se naște, el se dezvoltă. Talentul nu este o performanță, ci o muncă asiduă.

Enio Barcai, Golfrid Bammes au elaborat manuale performante de anatomie plastică. Plastica este tehnica de a reproduce anumite forme prin modelare, este arta de a desena, picta, sculpta. Desenul este punctul culminant al picturii, sculpturii și arhitecturii. Elementul principal al prezentării în desen este linia capabilă de diversificări extraordinare prin trăsătură și combinarea liniilor. Scopul desenului este însușirea la studenți a principiului și mecanismului de redare și reprezentare a formei în timp și spațiu. Desenul este elementul de bază al educației gândirii și imaginației artistice. Studiarea desenului este strâns legată de studiul picturii, compoziției. Din această cauză în procesul de studii are loc o îmbinare succesivă și armonioasă a studiului capului, torsului, nudului și figurii umane.

Importanța considerabilă în studiul artistic îi revine modelului viu. Procesul de studiu a modelului viu este alcătuit din următoarele etape:

1. Analiza vizuală a modelului.
2. Compoziția în format a modelului.
3. Trăsăturile caracteristice ale tipajului.
4. Caracteristica portretistică a modelului.
5. Analiza anatomico constructivă a figurii.
6. Plastica și raporturile formelor componente ale modelului viu.
7. Modelarea formelor, volumului, detaliilor, spațiului.
8. Accentele tonale, spațiale și conceptuale ale formelor.
9. Generalizarea și integritatea modelului.

Variatatea formei în spațiu, identicitatea formelor simetrice ca plastică și volum, sarcinile variate a modelului viu ca plastică, poziție, mișcare, sex și vârstă formează nuanța creativă a desenului artistic. (2).

O importanță considerabilă în procesul de studiu a corpului uman au schițele, crochiurile și desenele de scurtă durată, care dezvoltă imaginația, fantezia și măestria plasticianului. Un rol pozitiv în instruirea studenților au și copiile, executate după operele sau reproducerile măestrilor artelor plastice universale. Utilizarea acestui arsenal teoretic și practic al desenului figurii umane duce la rezolvarea profundă și independentă a sarcinilor desenului artistic.

Unul din scopurile procesului de studiere artistică a figurii umane prezintă o asemenea dezvoltare a memoriei, la care lucrurile odată văzute ar fi fixate în memorie astfel, încât la prima necesitate ar fi reprezentate cu o precizie absolută. Talentul creativ există numai în mișcare, în dezvoltare; el se distruge dacă nu se află în automișcare, autopropulsare, dacă nu se găsește la nivelul ideilor de avangardă ale contemporaneității.

Fața și trupul omului devin formele de bază ale plâsmuirii artistice. Această plâsmuire se referă însă la ceva ce există deja configurat. Problema centrală a artei constă în neplâsmuirea unor forme existente aieva.

Faptul că reprezentarea constituie o necesitate originară a omului este dovedit chiar de cele mai vechi opere de artă. Fără îndoială că o mare parte a artei caută apropierea de obiect, mai ales portretul. Portretul — în Egipt, la romani și în Renaștere — nu lasă adeseori ascunse nici cele mai cumplite deformări ale feței (desenul făcut de Durer bătrânei sale mame).

Arta nu poate fi definită niciodată pornind exclusiv de la obiectul reprezentat: ea este inimaginabilă fără celălalt pol al ei, eul artistului, iar sensul ei constă tocmai în această împreunare modelatoare a omului cu obiectul. Arta nu oglindește niciodată numai realitatea, ci în același timp și personalitatea pictorului; ea este reflectarea însuflețită a naturii în oglinda sufletului. Cine înțelege pluridimensionalitatea operei de artă își dă seama că obiectul constituie pentru artist un pericol: el poate să se piardă cu ușurință în obiect, și să nu atingă astfel scopul operei de a fi un enunț consistent referitor la relația om — lume. Realizarea artei constă însă în a redobândi obiectul în cadrul unui nou context. Artiștilor li se atribuie puterea de a transmite în mijlocul permanentei schimbări a concepțiilor despre lume, despre destinul omului, despre soarta omului. Clasicismul grec, oamenii viguroși și nobili din tablourile Renașterii italiene sunt exemple de interpretare a artei, care caută temeiul lucrurilor și detectează ordinea care operează în natură. Această artă trimite pe bună dreptate la studiile proporțiilor, care sunt reluate mereu și care nu au alt scop decât stabilirea unui canon al trupului omenesc. Așadar, cunoașterea legității care îi este proprie. Arta reprezintă toate posibilitățile de viață și este, de aceea, o epopee a omului, o explorare fără de sfârșit. Valabilitatea ei nu rezidă în conținut, ci în modalitatea ei de expresie, în faptul că transmite omenescul într-o ultimă formă cristalizată. Arta traduce în realitate posibilitățile existente la om, configurându-l în situații și ipostaze extreme, necondiționate.

Cine nu stăpânește forma eșuează ca artist. Artistului îi este propriu talentul deosebit, unic, de a percepe, de a inventa totul, de la bun început, în forme. Nu este suficient să înveți, căci până la urmă este necesară o viziune originală. Nu este suficient să gândești, căci arta se bazează pe configurare. (3).

Însă orice formă configurează „ceva“ ce nu este el însuși formă. Cu toate că acest „ceva“ nu începe să opereze decât prin formă, totuși forma nu se constituie decât în legătură cu conținuturi existențiale extraformale.

Cine dorește să cunoască esența formei artistice trebuie să cunoască, așadar, în primul rând fundamentele existențiale ale formei. (4).

Ațiunea de configurare este lipsită de sens acolo unde nu există trăiri adevărate și profunde, care să reclame modelarea. Tocmai arta scoate penibil în evidență orice exagerare a sensibilității, orice mimare a emoției. Forma este piatra de încercare a autenticității și neautenticității umane. Există numeroase modalități de stimulare a sentimentului.

Faptul că orice formă configurează „ceva“ este evident și dacă se pornește dintr-un alt punct: există opere cu o tehnică neîndoielnică, care ni se par complet goale, deoarece nu mai există decât și nimic ce să fie format. Desigur, în sălile de nuduri din institutele de învățământ artistic și în fața modelelor din ateliere se poate dobândi o extraordinară stăpânire a tuturor formelor corpului.

În artă nu contează numai priceperea de a forma, ci, în ultima analiză, ceea ce formează priceperea. Viața morală a oamenilor este o parte a materialului folosit de artist ca subiect, însă moralitatea artei constă în folosirea desăvârșită a unui material lipsit de desăvârșire. Nici un artist nu are preferințe de ordin moral. La un artist, o preferință de ordin moral devine manierism stilistic de neiertat. Gândirea și limbajul sunt pentru artist instrumente ale unei anumite arte. Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică. Omenirea a creat dintotdeauna opere de artă pentru că a vrut să rețină, să actualizeze, să captiveze ceva ce o bucura sau o apăsa. Este imposibil să ștergi omenescul din artă.

În artă nu contează conținuturile, adică motivele și temele exterioare; și ele trebuie să slujească găsirii sensului, ceea ce se întâmplă prin formă. Cu cât mai important este însă conținutul aparent, cu atât mai densă și mai îndrăzneată trebuie să fie și forma. Măiestria formei rezultă din cerințele și impulsurile marilor misiuni omenești. Mulți pictori ai Renașterii târzii înfățișează în tablourile lor traducerile dinamice ale unor oameni atletici, care devin acele corpuri, însuflețite plastic, un simbol al omului dumnezeu.

Motivele artei nu sunt niciodată fixe, ci își câștigă semnificația doar prin formă. Modelând, artistul se detașează de realitate, pentru a accepta o nouă legătură. Eliberarea sa nu este o libertate de ceva, ci o libertate spre ceva. Vigoarea corpurilor, intensitatea expresivă și vitalitatea formelor individuale formează ansamblul formelor. Un șir de figuri plastice trebuie să formeze o unitate, bazată pe corectitudinea anatomică și armonizarea plastică figurativă. Artistul poate conferi viață figurilor când le execută, așa cum vrea și cum necesită motivul. Artă își are propriul mod de existență prin viața formelor.

Referințe:

1. Lutzeler H. Drumuri spre artă. — București, 1986. — P.50
2. Krasnov O. Enciclopedia artelor plastice. — Moscova, 2002. — P.18
3. Parramoh H. Calea spre măiestrie. — Moscova, 2001. — P.37
4. Bammes G. Anatomie fur Künstler. — Dresden, 2003. — P.41

Recenzent: A. Starțev, dr., conf. univ.

Victoria ROCACIUC

ARTELE PLASTICE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CONTEXTUL SOCIOCULTURAL AL ANILOR 1940—1990 (ASPECTE METODOLOGICE ÎN CERCETAREA PROBLEMEI)

FINE ARTS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SOCIAL-CULTURAL CONTEXT OF THE 1940s—1990s (METHODOLOGICAL ASPECTS IN INVESTIGATING THE PROBLEM)

There are no sources in our republic, which reflect the problems of investigations in the domain of the history of arts from a methodological point of view that could correspond to contemporary demands. The author of this article proposes one of the ways of methodological structuring of investigating the subject. As a result of analyses she distinguished the main important aspects of studying the problem and described the methods of obtaining them. In conclusion, the author paid attention to the necessity of more publications with methodological aspect, to making investigations in the domain of the history and theory of arts. Practical and theoretical gui-

dance in this field could be very useful especially for the young generation involved in scientific research.

În investigațiile științifice, care abordează problematica ce ține de istoria și teoria artelor plastice din Republica Moldova deseori apar dificultăți de ordin teoretic, mai ales metodologic. Pentru a evita o parte dintre ele, vom propune o schemă de structurare metodologică a temei, care reprezintă o perioadă mai specifică pentru studiul artelor din țara noastră, și anume perioada *realismului socialist*, în particular: *Artele plastice din Republica Moladova în contextul sociocultural al anilor 1940—1990*.

Pentru început, vom argumenta actualitatea, complexitatea și necesitatea investigării temei vizate.

- Tema de față nu a fost cercetată până în prezent;
- Pe parcursul ultimilor 50-60 de ani au fost publicate multe materiale privind viața artistică din Republica Moldova (monografii, cataloage de expoziții și articole în presă), care așa și nu au fost *sistemizate* și integrate într-o panoramă unică;
- Este necesară o *analiză complexă* a datelor referitoare la perioada vizată, care este un timp contradictoriu și în sensul aprecierii, analizei și valorificării operelor create pe atunci;
- Până în prezent nu s-a efectuat un studiu analitic al fenomenului *realismului socialist*, suportului și criteriilor lui în cotextul artelor plastice de la noi;
- Nu s-a procedat la ilustrarea specificului ambianței artistice din acel timp.

Aceste argumente care conțin și obiectivele cercetării, de regulă, se completează cu o trecere în revistă a literaturii care se referă la problemele artei plastice din perioada studiată, cu o scurtă descriere a aspectelor care au servit drept suport teoretic, practic, istoric și metodologic pentru cercetarea respectivă. Problemei respective am consacrat un studiu separat.

Referindu-ne la aspectul metodologic al cercetării, remarcăm lipsa surselor care ar corespunde cerințelor contemporane și ar putea servi drept suport teoretic pentru cei care încep activitatea științifică. Actualmente dispunem de lucrarea lui Nicolae Mihai „Introducere în filosofia și metodologia științei“ (1), care, totuși, este de esență filosofică. Celelalte surse sunt mai vechi și de fapt reprezintă diferite abordări, de regulă, eseiste după stilul și maniera de redare a faptelor.

Ele sunt interesante sub aspectul studiului evoluției concepțiilor specialiștilor din mai multe țări, abordând diferit și problema *realismului* la diverse etape istorice. Aspectul respectiv merită să fie cercetat în mod separat.

Considerăm binevenită evidențierea *metodelor* de obținere a rezultatelor necesare studiului:

1. *metode de cercetare teoretică*: axiomatică și ipotetico-deductivă;
2. *metoda comparativ-istorică*, fiind metoda de bază a cercetării de față;
3. *metode logice generale de cunoaștere științifică*: analiza și sinteza; inducția și deducția; abstracția;
4. *metode de cercetare empirică*: observația științifică și experimentul.

În procesul aplicării metodelor axiomatiche și ipotetico-deductive s-au profilat următoarele probleme:

- Stabilirea, prin confruntarea pozițiilor, semnificațiilor valabile ale unei orientări concrete în istoria artelor, deci — *realismului socialist* în arta plastică din Republica Moldova;
- Urmărirea dezvoltării a tematicii operelor artiștilor după periodizarea și evidențierea temelor principale la o etapă sau alta;
- Analiza principiilor de tratare a temelor de bază în compozițiile operelor create de artiști plastici în această perioadă, precum și modificărilor acestora în raport cu principiile tradiționaliste și cele contemporane.

În rezultatul studiului problemelor de față am evidențiat două direcții mai importante în efectuarea investigației:

1. *tematica* operelor din perioada sovietică;
2. aspectul *estetic* al operelor respective.

Aplicând *metoda comparativ-istorică* în complex cu *metodele logice generale de cunoaștere științifică*: analiza și sinteza; inducția și deducția; abstracția s-au evidențiat acele probleme care se referă la:

- Conturarea și analiza etapelor principale de dezvoltare istorică ale perioadei și fenomenului cercetat;
- Evidențierea artiștilor marcanți pentru fiecare perioadă conturată, cât și operelor cele mai de valoare;
- Examinarea și sistematizarea datelor factologice care țin de ambianță artistică și cuprind în special problematica legată de arte artistice din perioada respectivă: *activitățile expoziționale, structura, specificul și evoluția* lor în contextul sociocultural;

Structurarea expozițiilor după *categorie, tip și formă* ne va permite să reflectăm situația obiectivă a artelor plastice pe parcursul perioadei studiate. De aici logic a recurs: propunerea în încheiere a unui model de structurare a acestora.

Expozițiile desfășurate în perioada vizată, le împărțim în următoarele categorii: *republicane* (actualmente le numim *naționale*), *unionale și internaționale*. Ele la rândul lor se subîmpart în *tematice, reprezentative* (numite în perioada sovitică *de grup*) și *personale*. Toate aceste expoziții au fost tratate drept dări de seamă sub aspectul artistic și în multe cazuri au avut un cracter specific *jubiliar*, nu doar atunci când plasticianul rotungea o anumită vârstă onorabilă.

Aplicând una dintre *metodele de cercetare empirică*, și anume *metoda matematică* (posibilitățile computerului, graficele și diagrame) am observat, de exemplu, că pe parcursul anilor '70 ai secolului al XX-lea la Muzeul de Stat de Arte din RSS Moldovenească cele mai multe expoziții au avut loc în anul 1976. Iar dezvoltarea procesului expozițional a mers pe o linie curbă, locul cel mai de vârf fiind anul 1976, mai departe linia a mers spre descendență. Deci, pe parcursul deceniului 7 activitatea expozițională de la muzeu a mers prin salturi și noi nici de cum nu putem afirma că a fost o creștere permanentă a numărului de expoziții: ele au fost ba mai multe, ba mai puține. În cazul de față am folosit dările de seamă a Muzeul de Stat de Arte din RSSM. Rapoartele din acest domeniu de activitate existau și la UAP și la Fondul Plastic.

În rezultatul analizei *tematicii operelor și criteriilor estetice* de bază a aceluși timp, am constatat o interconexiune a acestora: ele au avut drept suport ambianța istorică și viceversa.

Analizând problema respectivă am evidențiat două grupuri sau două modalități de structurare a tematicii operelor din perioada vizată:

1. tematica cu caracter *general* sau unitar pentru toate republicile URSS;
2. tematica cu caracter *particular* sau concret, care a fost redată în planurile tematice ale expozițiilor sau se deduce chiar din denumirile respectivelor expoziții.

La rândul său tematica cu caracter *general* se divizează în următoarele cinci categorii:

1. tematica muncii, lupta pentru pace, transformările socialiste la sat, imaginea „omului sovietic progresist“;

2. tematica Conducătorilor — tematica principală în arta plastică de atunci;
3. tematica oamenilor de vază ai istoriei ruse și ai Statului Sovietic;
4. oamenii remarcabili de știință sovietici;
5. tematica istorică și istorico-revoluționară. (2)

Tematica cu caracter *particular*, fiind mai desfășurată, reflectă tot spectrul tematic pentru o expoziție concretă și, totodată, este specifică pentru arta plastică și istoria fiecărei dintre republicile sovietice în parte. Ea se referă în special la *planurile tematice expoziționale*.

Printre *categoriale estetice* principale, care au servit și drept criterii artistice am formulat: *liricul, epicul, dramaticul, tipicul, patosul, naționalul, internaționalul, universalul etc.*

În încheierea studiului se efectuează o *sinteză* a materialului studiat și se expun concluziile și generalizările mai importante.

1) *Între anii 1945-'60:*

- Tematica preponderent istorico-revoluționară;
- Dificultăți în înțelegerea și aplicarea metodei *realismului socialist*;
- Influențele stilistice: arta *peredviinicilor și realismului critic, clasicismul, romantismul, arta renascentistă; arta civilizației antice* (perioada clasică);
- Lupta cu *influențele moderniste*, în special cu *formalismul*;
- Către sfârșitul anilor '50, începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea în creația mai multor artiști se simt influențele *impresioniste* (tendința generală de a deschide paleta închisă a culorilor, specifică *academismului*);
- Nume de referință: Rostislav Ocușco, Boris Nesvedov, Alexei Vasiliev, Alexandr Klimașevski, Dimitrie Sevastianov, Moisei și Eugenia Gamburd, Valentina Neceaev, Valentina Tufescu-Poleakov, Pavel Bespoiasnâi, Serghei Ciokolov, Nikita Bahcevan, Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi, Anatol Șubin și Konstantin Lodzeiski, Grigori Fürer, Ilie Bogdesco etc. Printre tinerii de atunci se enumeră: Mihai Grecu, Esther Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu și Glebus Sainciuc, Mihai Petric și Eleonora Romanescu, Olga Orlov, Ion Jumati, Igor Vieru, Vilhelmina Zazerskaia, Vladislav Obuh etc.

2) *Între 1970-'80, după „perioada dezghețului hrușciovist“:*

- S-a schimbat părerea generală asupra procesului creator, menirii și caracteristicilor lui de bază (în presă au avut loc numeroase discuții la această temă, foarte multe dintre care s-au axat pe schimbările radicale în creația lui Mihai Greucu, Valentinei Rusu-Ciobanu, Igor Vieru și altor artiști afirmați către sfârșitul anilor 1950, începutul anilor '60);
- Schimbări din domeniul tabloului tematic și compoziției tematice în toate genurile artelor plastice (aspectul patetic);
- Tendințele decorative spre stilizare a limbajului plastic, deja statornicit în arta sovietică de atunci, spre ceva arhaic;
- Apariția în lucrările mai multor artiști trăsăturilor așa-zisului stilul *auster* (Mihai Burea, Ion Stepanov, etc.);
- Sursele de inspirație: de la *icoana medievală, arta protorenascentistă, până la covorul național și arta populară* (arta naivă);
- *Tematica operelor* cuprindea un spectru larg al motivelor din *activitate de muncă, odihnă; viață în colectiv și personală a oamenilor*, iar pe primul plan treptat a ieșit *tema sărbătorilor*, inclusiv și celor naționale, mai ales acelor, care sunt legate de *renașterea tradițiilor vechi*;
- Tematica istorico-revoluționară continuă să existe;
- *Problemele tipicului și universalizării chipului „contemporanului“* care au și adus la așa-numitul „extaz național“ în ambianța artistică și istorică a timpului (acest lucru a avut loc și din cauza numeroaselor jubilee de ordin istoric și politic ai Statului Sovietic);
- Expozițiile din perioada respectivă capătă în general un *caracter specific jubiliar*;
- Perioada mai este specifică prin organizarea mai multor *expoziții de tineret*. Nume noi: Petru Jireghea, Maia Cheptenaru-Serbinov, Ion Serbinov, Sergiu Cuciuc, Liță Sainciuc, Dimitrie Peicev, Filimon Hămuraru, Petru Severin, Gheorghe Munteanu, Vasile Nașcu, Victor și Valentina Bahcevan, Gheorghe Oprea, Sergiu Galben, Timotei Bătrânu, Mihai Statnâi, Andrei Sârbu, Inesa Țâpin, Ludmila Țoncev, Ion Sfeclă, Maria Mardare-Fusu, Gheorghe Vrabie, Grigorie Bosenco, Simion Gamurar, Alexei Colăbneac, Iurie Horovski, Gheorghe Șoitu, Eudochia Zavtur etc.

- 3) *După anii 1990*, arta plastică în noile condiții a deschiderilor spre Vest:
- S-a schimbat schema de categorii a expozițiilor specifice perioadei sovietice;
 - În anul 1990 s-a organizat *prima expoziție neoficială* a artiștilor plastici moldoveni la Iași. În anul 1991 a avut loc primul „Salon al moldovenilor“ la Galați.
 - Participarea artiștilor noștri la Expoziția-concurs „Salioanele Moldovei“ Chișinău-Bacău, care va deveni ulterior una dintre cele mai importante expoziții pe plan național;
 - În anul 1995 s-a înființat Centrul pentru Artă Contemporană din Chișinău [KSA: K] cu sprijinul Fundației Soros-Moldova. Manifestările organizate de acest Centru la început nu se vor încadra în activitatea „tradițională“ a Centrului Expozițional al UAP „Constantin Brâncuși“, însă cu timpul anumite însușiri „ultramoderne“ vor fi integrate în cadrul procesului creator pe plan național;
 - Participările artiștilor noștri la expoziții de la Moscova, care într-un anumit sens pot fi tratate drept continuare ale unor tradiții sovietice.
 - Este perioada de ascensiune a lui Nicolae Rurac, Dumitru și Vlad Bolboceanu, Simion Zamșa, Ion Zderciuc, Valentin Vărtosu, Andrei Negură, Tudor Cataraga, Tudor Zbârnea, Vasile Moșanu, Andrei Mudrea, Andrei Sârbu, Mihai Țăruș, Iurie Platon, Victor Kuzmenko etc.

În fine, accentuăm necesitatea apariției în Republica Moldova a mai multor publicații vizavi de metodologia studiului artelor, atât privind partea teoretică a cercetării, cât și partea ei aplicativă. Considerăm necesară publicarea rezultatelor acestor investigații mai ales pentru formarea tinerei generații implicate în cercetare.

Referințe:

1. Mihai N. Introducere în filosofia și metodologia științei. — Chișinău, 1996. — 159 p.
2. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. R-2939, inv. 1, d. 58, f.1-6.

Recenzent: A. Starțev, dr., conf. univ.

ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

Ana ȘIMBARIOV

ROLUL MUZICII ÎN EDUCAȚIA ESTETICĂ A COPIILOR

THE ROLE OF MUSIC IN THE AESTHETIC EDUCATION OF CHILDREN

This article is a part of the first chapter of the Doctor's Thesis. The article describes the evolution of the genre of children's songs. First, S. Lobel, S. Sapiro, D. Gheorghitse and other composers distinguish the period of their formation with the descriptions of the works. Next, D. Fedov and Z. Tkaci describe the period of the 60s with stress upon composition. Then, the period of the 70s is shown through the creative work of Z. Tkaci and I. Tsibulsciaia. Finally the period of the 80s is analysed. This period passed under the sign of the *New Folk Wave*. As examples of the latter period are given the compositions by I. Macovei, T. Chiriac, E. Mamot, G. Mustea and others.

The article stresses two main problems: the content of the ideological subjects and the content of the national characteristic peculiarities of children's songs regarded in their evolution.

La hotarul dintre secole s-a resimțit marea ruptură dintre procesul științifico-tehnic și starea dezvoltării spirituale a culturii interioare a oamenilor, a nivelului lor de maturitate socială și de etică. Profesorii și savanții văd calea depășirii crizei în schimbarea omului însuși, a potențialului său spiritual, în umanizarea tuturor sferelor vieții și activității oamenilor.

Educația estetică a tinerei generații reprezintă partea esențială în dezvoltarea multilaterală a personalității contemporane și, mai mult decât atât, alcătuiește chiar miezul acelei integrități, acelei armonii, care caracterizează personalitatea multilateral dezvoltată, cultivând atitudinea estetică a omului față de tot ce îl înconjoară, față de tot ceea ce posedă valoare estetică — față de natură, față de alți oameni, față de artă, față de sine însuși.

Eficiența educației estetice a copiilor este determinată, în mare măsură, de o utilizare complexă a tuturor mijloacelor influenței estetice (arta, lumea înconjurătoare, activitatea artistico-creativă) și, prin urmare, a asigura legătura integrării conținutului obiectelor ciclului estetic (literatura, muzica, arta plastică). Mulți filosofi, psihologi, specialiști în domeniul artelor, inclusiv muzicieni presupun că activitatea artistico-estetică servește nu numai drept un motor al îmbogățirii spirituale, dar *Homo sapiens* și fenomenul artei.

În prezent crește importanța educației artistice. În artă, ca și în viața întregii societății, au loc schimbări importante și dinamice, ceea ce se reflectă în extinderea diversității stilurilor, îmbogățirea *limbajului* artei.

Sistemul propriu-zis al educației muzical-estetice în Moldova se află încă în stadiul incipient și are multe probleme nerezolvate, dar scopurile și misiunile acestui gel de educație sunt clare. Desigur, „sarcina principală a educației muzicale în masă reprezintă nu atât învățarea muzicii ca atare, cât influența ei asupra întregii lumi spirituale a elevilor și mai întâi de toate asupra moralei lor”, — menționa D. Kabalevski (11).

Studierea muzicii presupune nu numai sumă de cunoștințe și a măiestrie tehnică, dar prin intermediul lor, ca „omul să învețe să gândească muzical -să cunoască realitatea artistic-muzical“ (4). Cu toate acestea, aproape fiecare pedagog-muzician știe că și în lucrările metodice, și în practica de zi cu zi a studierii muzicii o atenție mai mare se acordă anume pregătirii tehnice, pe când partea artistică rămâne, în esență, *terra incognita*, întrucât nu are nici argumente teoretice îndeajuns, nici un program teoretic de dezvoltare suficient de exact.

Textele centrale pentru pedagogia muzicală au fost expuse de B.Asafiev încă în anul 1926: „scopul și sarcina pedagogiei muzicale în școlile de cultură generală... sunt reprezentate de dezvoltarea deprinderilor sonore pe calea observațiilor rezonabile ale fenomenelor muzicale, mai întâi în expresia lor muzicală, apoi în legătură cu conținutul imaginilor sonore și, în sfârșit, în limitele exprimării simbolicii muzicale, expresive și plastice“ (1). Educația muzicală trebuie să se înceapă din copilărie, pentru că de faptul cum va învăța generația tânără să înțeleagă și să aprecieze muzica cu adevărat serioasă, va depinde și rezultatul final al pedagogiei muzicale.

În această ordine de idei, nu putem să nu ne oprim asupra uneia din particularitățile auzului omenesc. La etapele timpurii de dezvoltare

funcția auditivă se deosebește printr-o sensibilitate ridicată, fenomen caracteristic nu numai oamenilor dar și unor specii de animale și păsări. De exemplu, biologii au descris experimente interesante cu păsările cântătoare. Păsările unei specii au fost puse în cuiburile altei specii de păsări. Ca rezultat, ele au deprins maniera repede de cântare a noilor „educatori“. Dar când puișorii au fost aduși în colivia părinților, așa și n-au reușit să se învețe să imite glasul speciei sale. De menționat că astfel de fenomen este posibil numai în cazul dacă puișorii de pasăre au fost luați din cuib peste o zi sau două după ieșirea lor din ou.

În procesul dezvoltării individuale a organismului omenesc perioada de receptivitate auditivă ridicată coincide cu perioada formării funcției de vorbire, adică de la naștere pînă la 3-4 ani. Astfel asigurarea mediului muzical pentru copil este deosebit de importantă la această vîrstă. Specificul percepției muzicii de către copii este următorul: ei, la început percep muzica într-un plan pur-emoțional, plus la toate, de la o vîrstă precoce, când alte feluri de artă încă nu sunt accesibile pentru copii. Glasul copilului reprezintă primul lui instrument muzical. Anume cîntatul trezește o atitudine atît de elocventă și adîncă față de muzică și formează tot complexul capacităților muzicale: înțelegerea emoțională, imaginațiile muzical-acustice, simțul ritmului. În afară de aceasta, copiii însușesc anumite cunoștințe despre muzică, priceperi și deprinderi corespunzătoare. În cîntec se realizează și necesitățile muzicale personale ale copilului, deoarece cîntecele cunoscute el poate să le interpreteze, la dorință, în orice timp.

„...Eu sunt ferm convins, că dragostea pentru muzică și bunul gust trebuie să fie dezvoltate de la cea mai mică vîrstă posibilă, de pe băncile școlii... Trebuie acordată o atenție deosebită concertelor pentru copii. În ele trebuie să se implice puterile noastre artistice cele mai bune, colectivele noastre interpretative cele mai bune. Muzica pentru copii trebuie s-o creeze compozitorii noștri cei mai buni“ — spunea marele compozitor al epocii noastre D.Șostacovici (16). Practica educației muzical-estetice contemporane arată că scopul ei principal de a învăța să gîndească muzical, încît să influențeze asupra moralei — nu este încă atins. O parte considerabilă a tineretului și a populației în vîrstă este indiferentă față de muzica sobră, pentru că în copilărie nu i-a atins o adevărată educație prin muzică. În așa mod, muzica — „perceperea sonoră a lumii înconjurătoare“ (7) — intră în sistemul educației estetice nu ca un obiect de lux, dar ca o necesitate. În legătură cu cele

menționate mai sus, cercetarea problemelor profesionale ale creației de compozitor pentru copii — veriga cea mai importantă a educației muzical-estetice, — este, fără îndoială, actuală.

Dezvoltarea muzicală complexă și armonioasă a copiilor presupune educarea după cele mai bune exemple, în primul rând, ale muzicii populare, în rândul al doilea, ale muzicii clasice și în al treilea rând, ale muzicii contemporane.

Există oare un stil deosebit al muzicii pentru copii? Muzicologia contemporană răspunde afirmativ la această întrebare. Cu toate acestea, nu sânt lucrări teoretice generalizatoare care ar descoperi esența sistemului stilistic al muzicii pentru copii. În prezent, există doar observații separate, dar prețioase în articolele lui B.Asafiev despre învățământul și educația muzicală (1), în cartea Nataliei Mihailovschi *Muzica și copiii*, în lucrările lui D.Kabalevski, în disertațiile lui E.Mironenco la tema: *Creația compozitorilor moldoveni pentru copii*, într-un articol mic de D.Daragan și M.Roiterștern *Cum să scriem pentru copii* (6). Autorii ultimului articol, parțial, pun întrebarea direct: „Ce înseamnă muzică pentru copii?” Prin ce se deosebește ea obiectiv de „muzica pentru maturi”? Tot aici ei dau răspuns la această întrebare în plan general: „Se pare că se deosebește prin aceea că ea trebuie să corespundă cu interesele copiilor și cu deosebirile educației lor. Expresivitatea pitorească, concretă și accesibilă este prima condiție care trebuie să satisfacă compunerea adresată copiilor“ (6).

Interesul propune la fel și următoarea observație a lui E.Ghed-gaudas: „A devenit un truism, că pentru copii trebuie să compunem la fel ca și pentru cei maturi, numai că mai bine. Dar, poate pentru copii trebuie să scriem anume ca pentru copii și în aceasta constă toată greutatea?“ (5).

Timpul nostru ne oferă cerințe uriașe față de personalitatea compozitorului, care scrie muzică pentru copii. Este de ajuns să aducem „codul“ lor, alcătuit de cercetătorul ucrainean A.Muha: „compozitorul talentat ideal în lumea exigențelor contemporane este *psihologul*, cunoscătorul sufletelor omenești, o personalitate cu un simț fin și bogată sufletește care dăruiește altora experiența sa emoțională; acesta este *ideologul*, luptătorul ideologic, cetățeanul, gânditorul, reprezentantul epocii sale, reprezentant al unei anumite concepții artistice despre lume; acesta este *maestrul*, tehnologul, profesionistul, specialistul, magicianul, care face minuni în domeniul său de creație, reprezentant al unei anumite îndreptări stilistice; acesta este *pictorul*, posesorul unei comori a educației

estetice de viață, capabil să o vadă poetic; aceasta este o personalitate de creație, *novatorul*, mișcătorul progresului artistic, prezicătorul viitorului, lărgind legal, îmbogățind și înnoind tradițiile culturii și artei“ (12). Nu este de loc ușor să fii un adevărat compozitor pentru copii, întrucât el trebuie să corespundă tuturor cerințelor de scris mai sus, plus cerințele specifice de care au nevoie compozitorii, care își adresează operele sale copiilor. Nu întâmplător compozitorii excelenți sunt în același timp și cei mai buni compozitori pentru copii: S. Prokofiev, A. Hacıaturian, D. Kabalevski, T. Hrenicov, R. Ședrin, S. Slonimski, M. Raveli, C. Debuisi, B. Bartoc, Z. Codai, P. Hindemith, și în Moldova — Z. Tkaci, C. Rusnac, I. Macovei.

Cerințele specifice compozitorului care scrie pentru copii constituie deja genotipul lui (trebuie să te naști compozitor pentru copii). După cum creația profesională de compozitor pentru copii se formează mai târziu în comparație cu alte domenii muzicale, în realitate, în muzica rusească ea își are începutul în lucrările lui Glinca, apoi ale lui Borodin și Musorgski, în secolul al XIX-lea este greu să găsești vreo afirmație despre specificul compozitorului pentru copii, dar putem aduce ca exemplu gândurile profunde ale lui V. Belinski despre personalitatea scriitorului pentru copii, care sunt actuale și în sfera muzicii: „Trebuie să te naști, dar nu să te faci scriitor pentru copii. Aici este nevoie de talent și nu numai de talent, dar, într-un fel, de genialitate. Da, e nevoie de a realiza foarte multe condiții pentru instruirea unui scriitor pentru copii. Aici e nevoie de o inimă bună, iubitoare, blajină, liniștită, de o simplitate copilărească. E nevoie și de o minte înălțătoare, sublimă, de o iluminată privire asupra obiectelor și nu numai o vie imaginație, dar și o vie fantezie poetică, capabilă să reprezinte totul într-un mod luminos și viu, nemaivorbind de dragostea pentru copii, de o profundă cunoaștere a necesităților, particularităților și nuanțelor vârstei copilăriei. Cărțile pentru copii se scriu pentru educație, iar educația este un lucru mare: cu ea se hotărăște soarta omului“(2). Deși foarte vechi aceste însemnări, încă nu s-a spulberat ideea că a scrie pentru copii este mult mai ușor, decât să scrii pentru maturi. Modul de a trata creația pentru copii observat și astăzi la unii compozitori, posibil, se explică prin atitudinea greșită asupra personalității copilului, ca la un matur depreciat. Această părere, la rândul său, este legată de întârzierea în știință timp de câteva zeci de ani „a psihologiei vârstei copilărești“. În prezent această știință încearcă să cultive o nouă atitudine asupra personalității copilului, ca pe o organizare grea, care nu cedează or-

ganizării unui matur. Vă aducem aminte concluziile lui Ianuș Corceac dintr-o carte tradusă în anul 1980: „În domeniul sentimentelor el ne depășește pentru că nu știe de stopări. În domeniul intelectului, în cea mai mică măsură, ne este egal nouă. El are totul. El nu are doar experiență”(9).Cu toate acestea creația artistică nu întotdeauna reușește odată cu asemenea afirmații. În această situație, un rol foarte important l-a jucat creația lui D. Kabalevski, care subliniază următoarele: „Pentru a compune muzică pentru copii, e puțin să fii compozitor. Trebuie să fii concomitent și compozitor, și pedagog, și educator. Compozitorul se va strădui ca muzica să fie bună, ademenitoare. Pedagogul va avea grijă ca aceasta muzică să fie pedagogic rațională. Educatorul va ține minte că muzica, ca și orice artă, îi ajută pe copii să cunoască lumea și educă copiii, totodată educă nu numai gustul artistic și imaginația creativă, dar și dragostea pentru viață, pentru om, pentru natură, dragostea de patrie, interesul și sentimentul prieteniei cu popoarele altor țări“ (8).

La nivelul elementului „intenție (gând) de compozitor“ privirea asupra lumii cu ochii copilului devine mai concretă, se adâncește. Însă, gândindu-se să scrie o operă pentru copii, compozitorul trebuie să țină minte că între muzica pentru copii și cea pentru maturi nu există hotare de netrecut și că criteriile de bază ale calității muzicii pentru copii sunt la fel cu cele pentru muzica *matură*. Determinând meritele muzicii pentru copii, căutăm în ea tot ceea ce depunem în noțiunea de artă adevărată, artistic-desăvârșită . Criteriile artistismului și veridicității în toate cazurile ar trebui înțelese ca „o capacitate de a trezi senzația atitudinii omenești față de viață. În închipuirea noastră aceasta este ultima instanță a valorilor, căci descoperirea omenescului — în esență este unica sarcină a muzicii, și deci, orice moment al ei capătă sens ca mijloc de atingere a scopului“ (14).

Caracteristicile psihologice ale asistenței pentru copii se stabilesc după capacitățile de vârstă. La grădinița de copii și în școala primară instrumentul principal al dezvoltării estetice este arta, înțelegerea căreia se corectează cu ajutorul cerințelor din programele școlare. Posibilitățile naturii, ale activității publice, ale muncii, ale atitudinilor interpersonale, însușirea bazelor științelor nu sunt folosite nici pe departe în toată expresia lor. De aici și calculele serioase în formarea poziției de viață a multor copii.

Lumea mare și complicată a vieții și a artei trebuie să fie deschisă treptat! Belinski în lucrarea *Două cărțuli pentru copii* scria:

„Copilul trebuie să fie copil, dar nu om matur“(10). Perceperea lumii înconjurătoare a copiilor se dezvoltă și se complică paralel cu dezvoltarea funcțiilor psihice ale copilului — percepția, gândirea, imaginația și memoria. Aceste funcții se descoperă în comportament, care este specific pentru fiecare perioadă de vârstă. Astfel vârsta preșcolară și cea școlară determină trei activități principale: comunicarea (până la un an), activitatea tematică (până la trei ani) și jocul (de la trei până la șapte ani). Imaginația artistică a copilului într-un mod deosebit se arată în joc, unde „preșcolarii își iau rolul persoanelor mature, pun în joc „conținutul matur al vieții“(3). Jocul reprezintă o formă a reflecției artistice a realității de către copil, dezvoltând capacitățile lui de cunoaștere, morale, creative și de fantezie.

La vârsta de șapte ani jocul începe să fie strâmtorat de învățământ. Întrucât învățătura reprezintă o activitate obligatorie, responsabilă care necesită o muncă sistematică și organizată, copilul își găsește un loc nou în societate. La unii școlari mici apar relații interpersonale mai diferențiate.

Vârsta școlară medie se caracterizează prin tendința de înțelegere a problemelor general-umane: setea de cunoștințe caracteristică adolescenților; căutarea dreptății, spre deosebire de copiii de o vârstă școlară mai mică, sunt lipsa de o solidaritate autoritară — dacă cel mai mare a spus așa, înseamnă că așa și este. Adolescentul începe să-și definească criteriile personale, moral-etice și estetice ale frumuseții, dreptății, bunătății, adevărului, se mai gândește și la scopurile vieții, la bucuriile ei, începe să observe și nevoile ei“ (15).

Compozitorul trebuie să țină cont de comportament în fiecare perioadă de vârstă, dar neapărat trebuie să țină cont și de sentimente și trăiri. Altfel zis, tipul reacției emoționale a compozitorului asupra realității — „a vedea lumea ca pentru prima dată“(13) — trebuie să coincidă cu specificul structurii copiilor, reprezentată ca „copilăria sufletului“. Este foarte important el să înțeleagă logica acestei „copilării“, căci în percepția muzicală reacția are o semnificație primordială: „percepția muzicii vine prin emoție, dar nu se termină cu emoția. În muzică noi cunoaștem lumea prin emoție. Muzica este o cunoaștere emoțională“(15). Muzica poate să influențeze asupra dispoziției generale a personalității, deși nuanța emoțională a imaginilor care influențează percepția, este diferită în dependență de particularitățile individuale ale percepției muzicale, de gradul de pregătire muzicală, de capacitățile intelectuale ale ascultătorilor. Având în vedere că „ră-

dăcinile gândirii copilului vin din senzualitate“(16), putem înțelege de ce muzica, ca ramură a artei joacă un rol foarte important în educația estetică a copiilor.

Referințe:

1. Асафьев Б. Русская музыка о детях и для детей // Советская музыка, 1948 — №6. — С.63.
2. Белинский В. О детской литературе. — Москва, 1954.- С.42.
3. Божович Л. Личность и ее формирование в детском возрасте. — Москва, 1968.- С.242.
4. Максимов В. Восприятие музыки. Сборник статей. — Москва, 1980. — С.193.
5. Гедгаудас Э. На пороге нового десятилетия // Советская музыка, 1981, №7. — С.27
6. Дараган Д., Ройтерштейн М. Как писать для детей. // Советская музыка, 1967, №9- С.80.
7. Днепров В. Кризис буржуазной культуры и музыка. — Москва, 1972.- С.108.
8. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца. — Москва, 1981.- С.74.
9. Корчак Я. Как любить ребенка. — Москва, 1980.- С.250.
10. Макаренко А. Избранные педагогические сочинения в 2-х томах. — Москва, 1977.- С.246.
11. Музыкальное воспитание в современном мире // Материалы IX конференции ИСМЕ. — Москва, 1973.- С.28.
12. Муха А. Процесс композиторского творчества. — Киев, 1979.- С.147-148.
13. Олеша Ю. Видеть мир как бы впервые // Литературная газета, 1973, 24 января.
14. Орджоникидзе Г. Гуманистический пафос советской музыки // Советская музыка, 1982, №№ 4,5. — С.14.
15. Остроменский В. Восприятие музыки, как педагогическая проблема. — Киев, 1975.- С.23, 115.
16. Сеченов И. Избранные философские произведения. — Москва, 1947.- С.173.

Recenzent: E. Mironenco, dr., prof. inter.

**REPERTORIUL — PREMISĂ DE FORMARE
A INTERESULUI ESTETICO-COGNITIV
AL STUDENTULUI FACULTĂȚII MUZICAL-PEDAGOGICE**

**THE REPERTOIRE AS PREMISE
OF FORMING THE STUDENT'S AESTHETIC-COGNITIVE INTEREST
AT THE MUSICAL-PEDAGOGICAL DEPARTMENT**

This study analyzes some principles that make the program an important element in the process of developing the students' creative interests regarding the artistic choral conducting activity. The observations presented here are based on principles of musical psycho-methodology; the relationship between student and teacher has also an important role.

Problema formării interesului studentului facultății muzical-pedagogice față de disciplinele muzicale de profil, în mod special dirijatul coral, în practica pedagogică este abordată insuficient. Nucleul slab în această problemă complexă este conținutul muzical-instructiv al materialului didactic, a cărui elaborare și organizare se înfăptuiește la momentul actual doar la nivel empiric, în timp ce studierea pe cale științifică a problemelor repertoriului (după cum este obișnuit a se numi în procesul de studii) actualmente este o condiție absolut necesară pentru îmbunătățirea eficacității procesului instructiv-educativ.

Intuind că dezvoltarea interesului presupune o anumită gradare pe etape, determinată de condițiile unor continue modificări și apariții de forme noi de activitate instructivă, am marcat studierea problemei date limitându-ne la parametrii etapei inițiale de însușire a materialului (etapa preliminară a practicii pedagogice din anul III) drept perioada cea mai integră conform conținutului și direcțiunii lucrului educativ.

În procesul de analiză era firesc să definitivăm o noțiune operațională. Aici s-a ținut cont de faptul că trebuie să se reflecte următoarele obiective:

- a. caracterul activității de studiu al studentului;
- b. specificul obiectivului activității sau domeniul cunoașterii.

Împrejurările reglementate au condiționat aprecierea interesului față de activitatea instructivă drept gnoseologic, spre deosebire de cel profesional, care apare la student în perioada practicii active pedagogice.

Precizînd formularea noțiunii s-a luat drept bază definiția savantului G.I.Șiukin [2, 13] care tratează interesul cognitiv drept direcțiune selectivă a personalității, adresată nu numai conținutului obiectului, ci și procesului de însușire a cunoștințelor, dexterităților și deprinderilor, adică, întregii activități pe materii.

Analizînd noțiunea din punctul de vedere a psihologiei muzicale, s-a depistat o deficiență a caracterelor cognoscibilității, ce e determinat nu atît de circumstanțele neconstante și precizările formulate în domeniul terminologic, cît de specificul activității de cunoaștere și interesul legat de aceasta. Activitatea de cunoaștere a studentului în clasa dirijatului este direcționată spre un anumit obiect de studiu-arta muzicală. Argumentînd că muzica este un domeniu deosebit al cunoașterii, savanții [3] au stabilit diferența dintre cunoașterea estetică și cea științifică, care constă în faptul că aparatul cunoașterii științifice este gîndirea logico-noțională, iar a celei estetice-logico-emoțională.

Arta muzicală, reflectînd mediul înconjurător prin intermediul formelor sonore, nu poate fi, conform afirmației lui B.M.Teplov percepută „pe cale neemoțională“ [4, 56]. Anume prin intermediul emoțiilor are loc perceperea și conștientizarea muzicii, însă căile și posibilitățile gnoseologice sunt diferite de cele ale cunoașterii științifice. „Chiar însăși aprecierile cognoscibile, referitoare la o lucrare de artă, — afirmă savantul L. S. Vigotski, — nu sunt aprecieri, ci acte ale gîndirii emoțional-afective“ [5, 64].

Această esențială diferență dintre cunoașterea estetică și cea științifică direcționează spre idea accentuării formulării interesului cognoscibil ca fiind anume de natură estetică, determinîndul drept estetic-cognitiv.

Formarea interesului estetic-cognitiv al studentului la orele de dirijare corală decurge sub influența a mai multor factori atît de natură externă, cît și internă: conținutul muzical-instructiv a materialului, personalitatea pedagogului, metodele de lucru, trăsăturile psihologice și caracterologice ale studentului, caracterul legăturilor comunicative, apărute în procesul de instruire etc. Fiecare din acești factori are un rol specific. O particularitate distinctivă a materialului muzical-instructiv este capacitatea lui de a hotărî dinainte conținutul și caracterul activității atît în plan pedagogic, cît și emoțional-estetic. Pentru a da o apreciere posibilităților obiective ale materialului muzical-instructiv în procesul de formare a interesului estetic-cognitiv, este oportun de a evidenția între acestea pe cele prioritare, și a stabili însemnătatea lor și gradul de influență asupra procesului de studiu. Una dintre problemele esențiale,

care are o mare importanță pentru rezolvarea chestiunii în cauză, este determinarea rolului principiului însemnătății în selectarea repertoriului instructiv la dirijare.

Concepția lui I. P. Pavlov referitor de faptul că organismul nostru stabilește legătura între factorii iritanți de importanță vitală a dat un impuls spre elaborarea principiului însemnătății atât în psihologie, cât și pedagogie [6]. Studiind problema în baza materialelor școlii de cultură generală cercetătorii au stabilit că interesul față de conținutul disciplinelor de studiu este în strânsă corelație cu conștientizarea de către elevi a însemnătății cunoștințelor acumulate [7].

Predominarea a diferitor tipuri de însemnătăți, în aceste împrejurări, variază, în dependență de caracterul obiectului. Spre exemplu, în fizică predomină însemnătatea practică și gnostică, în literatură-etică, estetică, morală, socială etc. În felul acesta, semnificația însemnătății cuprinde și categoriile cunoașterii și categoriile uzului.

E departe de a fi fiecare tip de însemnătate, capabil să joace un rol esențial în stimularea interesului estetic-cognitiv al studentului față de o creație anumită. Într-o măsură și mai mică, interesul față de lucrare este în legătură cu perceperea folosului ei etic și educativ.

Arta muzicală — este un tip deosebit al activității omenești, a cărei efort nu aduce foloase materiale, ci sunt un fel de expresie concentrată a experienței estetice, atitudinii estetice față de realitate. Din acest motiv, aprecierea creației muzicale depinde, în mod prioritar, de însemnătatea ei estetică.

Valoarea estetică — este o noțiune generalizată, care intercalează în sine două categorii: valoarea estetică obiectivă și valoarea estetică subiectivă, drept expresie a noțiunilor „subiectiv“ și „obiectiv“. Dacă lucrarea muzicală posedă o valoare obiectivă estetică și, de rînd cu aceasta posedă un conținut adînc sufletesc, adică, o însemnătate subiectivă, aceste categorii se unesc, formînd o unitate armonică-valoarea estetică. Lipsa unei corespunderi calitative a unuia din aceste componente poate distruge această armonie, și atunci valoarea estetică nu există. În acest fel, lucrarea poate să se plaseze la nivelul de jos al valorii obiective sau în afara limitelor de concepere sau accesibilitate tehnică pentru subiectul care percepe. În ambele cazuri valoarea estetică, drept premiază a interesului, devine minimală.

Reeșind din cele menționate mai sus, determinăm însemnătatea estetică drept valoare estetică obiectivă, care a acumulat conținut individual.

Valoarea estetică a creației se determină în baza conținutului ei obiectiv. Aprecierea obiectivă se deduce în rezultatul generalizării și experimentării în timp de lungă durată a evaluării subiective [8]. Subiectivitatea este o însușire iminentă a percepției estetice, realizată în baza particularităților de ordin psihofiziologic și experiența personalității. În virtutea subiectivității, sesizarea de către persoană se distruge printr-o diversitate largă de aprecieri și reacții față de unul și același fenomen al lumii materiale, în deosebi varietatea de aprecieri care se manifestă în atitudinea ei față de lucrarea muzicală, care însăși posedă un conținut într-un complex important. Cu toate acestea necăzind la caracterul subiectiv de sesizare, oamenii sunt înzestrați cu o anumită comunitate în atitudinea și aprecierea diverselor fenomene muzicale. Aceasta se explică prin faptul, că personalitatea permanent suportă o influență importantă din partea unui grup social mic din care face parte, cât și din partea societății la general și aceasta lasă o amprentă observată asupra conștiinței individuale, dându-i trăsături de generalitate. Pe lângă acestea, generalitatea estetică este bazată pe limbajul vast al simțămintelor, format de-a lungul întregii istorii de existență a omenirii. Toate aceste circumstanțe, care reflectă legitățile sociale a percepției estetice ne permit să concluzionăm că funcționarea lucrării muzicale pe parcursul unei perioade îndelungate de timp posibil, numai datorită aprecierii pozitive de către „majoritate“, deja aceasta poate servi drept criteriu al însemnătății estetice. „Acea apreciere care, în ultimă instanță coincide cu verdințul istoriei, pe deplin poate să fie considerată obiectivă conform conținutului ei“ [9, p.48]. Un alt criteriu al valorii estetice poate servi capacitatea lucrării de a satisface stabilitatea, necesitatea omului de a cunoaște frumosul, sublimul în artă, fundamentate pe parcursul veacurilor și înzestrate cu o anumită statornicie. Această necesitate o poate acoperi doar o lucrare de talent, purtătoare de pecete. Unei proememente individualități a autorului originalitate, imagine, prospețime tematică, integritate și frumusețe a combinațiilor tembro-armonice, inovație în abordarea temelor și subiectelor cunoscute, a ideilor actuale, profunzime în sentiment și „memorare a calităților spirituale și a idealurilor înălțătoare a omului și omenirii, irepetabil de frumoase“ [9, p.51].

Așadar, însemnătatea subiectivă a lucrării într-o mare măsură depinde de valoarea ei estetică-obiectivă, criteriile căreia pot fi vecheimea creației, verificată în timp, capacitatea ei de a satisface necesitățile spirituale, doleanțele estetice ale personalității, talentul, ingeniozitatea,

prospețimea, caracterul novator, care trezesc emoții, retrăiri, plăceri, zguduiri.

Prezența valorii estetice obiective în lucrare este doar o premiză a însemnătății ei subiective. Mai mult ca atât, o lucrare ireproșabilă din punct de vedere obiectiv, poate în anumite condiții, să trezească o reacție emoțională negativă la student, după care însemnătatea subiectivă se deduce la zero. Reliefarea acestor condiții poate fi elucidată prin analiza unor legități generale ale percepției muzicale.

Percepția muzicală a lucrării se bazează pe recunoașterea, aprecierea obiectului sesizat și construirea modelului sonor [10].

Exactitatea construirii modelului sonor integru a lucrării depinde în mod prioritar, de capacitățile psihicului nostru spre „recunoașterea“ unor elemente ale limbajului muzical, adică de calitatea activității analitice. „Recunoașterea“ elementelor limbajului muzical- este un proces strict subiectiv, condiționat în primul rînd, de experiența muzicală a elevului. S-a afirmat, că studentul care posedă o mică experiență nu este capabil spre o percepere diferențiată a țesăturii muzicale. De aici rezultă, că activitatea analitică se bazează pe date aproximative. Drept rezultat, sinteza se definește conform unor parametri confuzi și modelul final nu este deplin, adică corespunde parțial obiectului muzical real. Spre final, aprecierile studentului capătă un caracter nedeterminat sau negativ, fapt ce se răsfrînge asupra interesului față de lucrare.

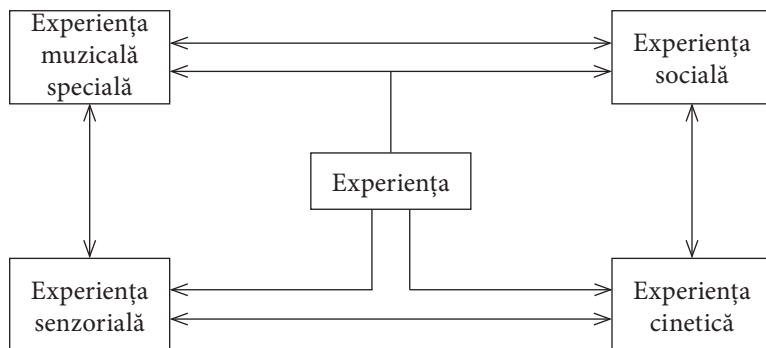
Totodată a audia și a recunoaște elementele limbajului muzical, a sintetiza imaginea lor integră, încă nu înseamnă a le percepe pe ele ca pe o imagine artistică. Perceperea deplină a creației corale întotdeauna este în corelație cu concepția ei estetică, formată în baza unor asociații, impresii, cunoștințe vaste în domeniul muzicii, iar acesta este un proces destul de dificil, care depinde nu numai de experiența muzicală, ci și de rezervele impresiilor acumulate de om în timpul vieții sale. „Analiza diverselor fenomene din psihologia percepției muzicale îndrumă spre concluzia, că legăturile percepției cu experiența de viață sunt o condiție definitorie, care asigură în general percepția muzicii, audierea și sesizarea ei“ [11, 85]. Toate aceste tipuri coexistă în calitate de „întreg care se află într-o schimbare dinamică continuă în care unele părți complexe, funcții și laturi sunt nedezmembrate“ [11, 81].

Experiența cinetică sau motorică sunt prezente drept elemente necesare atât în cadrul percepției auditive, cît și celei vizuale (experiența senzorială), unde elementul senzorial este o parte componentă a celui cinetic etc.

Experiența socială, străbătînd întregul sistem de asociații și determinîndu-i conținutul, posedă o structură din cele mai complexe, fiind cel mai important factor în perceperea și aprecierea de către student a lucrării muzicale. Structura ei, conform opiniei lui S.H.Rappoport o determină, în linii generale două componente: „experiența evenimentelor“ și „experiența relațiilor“ [13, 63].

Experiența evenimentelor se bazează pe activitatea materială a omului, cunoștința despre esența și legăturile ei, procedeele operaționale.

Experiența relațiilor se subînțelege ca o relație etico-emoțională a omului față de societate, față de oameni în mod aparte, față de natură, diferite fenomene și se cristalizează în procesul practicii sociale. Ambele componente ale experienței sociale, interacționînd cu cea specific muzicală formează, într-un fel anumit o bază vitală a ei.



Interacțiunea diferitor laturi ale experienței s-a studiat în diverse aspecte de către muzicologi și psihologi [11, 12, 13, 14] ceea ce a contribuit în mare măsură la explicarea diferitor legități ale percepției muzicale. Spre exemplu, s-a stabilit legătura dintre experiența verbal-intonațională și capacitatea ei pentru aprecierea expresivității liniei melodice, între senzațiile spațiale, care sintetizează experiența vizual-auditiv-motorică, și a diferitor elemente structurale de facturi: acordică, registre, contrapuneri timbrale, coraporturi de planuri etc., experiență motorică și percepție a structuri metro-ritmice.

Legitățile descoperite de către savantul V.V.Medușevschi [15] au permis divizarea sistemului de mijloace de expresie muzicală pe baza corelației lor cu experiența auditivă sub raportul a două nivele.

Primul nivel-al mijloacelor muzicale nespecifice, adică acelea care sunt întâlnite nu numai în muzică, dar și în mediul înconjurător

de activitate sonoră a omului, sunetul, ritmul, intensitatea, hașurile, timbrul, registrul etc. „Deoarece toate aceste mijloace se întâlnesc nu numai în muzică, în dezvăluirea însemnătății expresive a acestor mijloace i-a parte nu numai experiența muzicală, ci tot felul de experiență“ [15, 39].

Al doilea nivel — al mijloacelor muzicale specifice, care include în sine elemente elaborate de însuși practica muzicală în procesul dezvoltării ei istorice: armonia, polifonia, modul.

Pentru a percepe acest nivel este nevoie de o experiență muzicală specifică destul de evoluată.

Ambele feluri de însușiri, precum și ambele tipuri de experiență se află într-o legătură neîntreruptă. În cazul unei dezvoltări nesatisfăcătoare a experiențelor, perceperea lucrării se complică. Spre exemplu, în activitatea practică sunt frecvente cazurile când studentul, care posedă conform tuturor criteriilor o experiență motorică satisfăcătoare, percepe cu greu structura ritmică a lucrării. Aceasta înseamnă, după cum reiese, că ritmul muzical, necătînd la strînsa lui legătură cu mișcarea este perceput de student în cadrul sistemului corelației armonice și cel de înălțime sonoră, iar experiența muzicală specifică nesatisfăcătoare a lui-îi împiedică însușirea ritmului.

Clasificarea efectuată de V. V. Medușevski, permite cu o suficientă aproximație să stabilim care tip de experiență este solicitat pentru perceperea unui anumit complex al mijloacelor muzicale de expresivitate. Cu atît mai mult, că în dependență de caracterul lucrării, unele laturi ale experienței se actualizează, căpătînd o însemnătate prioritară pentru percepție.

Spre exemple, o lucrare în caracter de marș activează în primul rînd experiența cinetică (forma nespecifică), lucrarea corală pe mai multe voci-experiența muzicală (forma specifică), iar lucrarea în gen de cîntec cu cantilenă-experiența intonațional-verbală (forma nespecifică) etc.

Tratarea individuală în procesul de selectare a repertoriului, bazată pe principiul corespunderii caracterului lucrării-experienței studentului, contribuie la formarea valorii subiective a lucrărilor studiate și este o a două condiție esențială în procesul apariției însemnătății estetice de înalt nivel. Însă, în cadrul formării interesului estetico-cognitiv, aceasta este o condiție importantă, dar nici pe departe unică.

Volumul restrîns al studiului dat a permis dezvăluirea doar pe scurt a unor momente ale problemei. Studiarea chestiunii în cauză, în toată

complexitatea ei, va contribui la dezvoltarea ei deplină și conștientizarea posibilităților potențiale ale materialului de învățămînt în formarea interesului estetic-cognitiv al studentului facultății muzical-pedagogice, în cadrul orelor de dirijare corală.

Referințe:

1. Максимов В.Г. О формировании профессионально-педагогического интереса // Советская педагогика. — 1975, №3. — С.75-82;
2. Шукина Г.И. Проблема познавательного интереса в педагогике. — Москва, 1971. - С.13.
3. Gagim I. Știința și arta educației muzicale. — Chișinău: ARC, 1996.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. — Москва, 1947.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — Москва, 1965.
6. Иванченко Г.В. Восприятие музыки и музыкальные предположения // Психологический журнал.- 2001.- Т.22, №1.- С.72-81.
7. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. — Москва: Смысл, 2001.
8. Степанова М.А. Феномен самосознания в музыкальном исполнительстве и педагогике // Мир психологии. — 2001, №1.- С.198-204; Прокофьев Г.П. Образ музыкального произведения и его воплощение исполнителем // Вопросы психологии.- 1959.- №5.- С.59-70.
9. Сохор А.О. О методологии музыкальной критики //Современные вопросы музыкознания. — Москва, 1976. — С.48-51;
10. Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. Музыкальное восприятие школьников. — Москва: Педагогика, 1975.
11. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — Москва, 1972.
12. Ананьев Б.Г., Дворяшина М.Д., Кудрявцева Н.А Индивидуальное развитие человека и константность восприятия. — Москва, Просвещение, 1968.
13. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. — Москва, 1968.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма, как процесс. — Москва, 1963.
15. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — Москва, 1976.

Recenzent — L. Balaban, dr., conf.inter.

CORUL DE CAMERĂ *CREDO*.
ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

THE CHAMBER CHOIR *CREDO*. HISTORY AND PRESENT

The article introduces *Credo* — a chamber choir created in 1995 under the auspices of Moldova's Ministry of Internal Affairs and outlines its illustrious history of international recognition to the present moment. The article goes on to relate the choir's evolution under its artistic director and conductor Valentina Boldurat to the larger pattern of more than three hundred years of choir music development in Moldova. Both, the article argues, have ranged boldly from traditional ceremonial functions to the cutting edge of modern music across epochs and genres.

Corul de cameră *Credo* a fost creat în 1995 la inițiativa Ministerului de Interne al Moldovei, pentru a acompania la serviciile divine, ceremoniile religioase și militare din biserica *Sf. Panteleimon*. Începând cu anul 1999, a fost alipit la alte colective artistice ce activează pe lângă Centrul de educație și cultură al MAI.

Întemeietorul și conducătorul acestui cor este cunoscutul dirijor, conferențiar al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Maestru în Artă, deținătorul diplomei *Cel mai bun dirijor al Europei*, Valentina Boldurat.

Deși corul colectivului are o istorie relativ tânără, activitatea sa a atras atenția publicului și prin succese binemeritate atât în Republica Moldova, cât și peste hotarele ei. Corul *Credo* este laureat al mai multor concursuri și festivaluri de prestigiu din Germania, Belarusi, Ucraina, Belgia, Bulgaria, Marea Britanie, Olanda, Malta, Elveția. Deține 10 medalii de aur, 7 de argint, 1 de bronz și Grand Prix la Festivalul muzicii corale bisericesti din Polonia. Repertoriul colectivului include circa 200 de lucrări și uimește prin diversitatea genurilor abordate, incluzând lucrări din muzica medievală, clasică, modernă, cântări religioase, aranjamente folclorice, colinde și ritualuri populare, cât și cântece militare patriotice și de estradă. Programele de concert ale corului îmbină în mod organic piese de cult și laice, dar și lucrări de format mare (requiemul, misa) cu miniaturi ale compozitorilor clasici, romantici și contemporani.

Funcția primordială a colectivului constă în educația moral-spirituală, estetică și patriotică a colaboratorilor organelor securității, a cursanților

Academiei de Poliție, a carabinierilor. Sarcina nu este deloc ușoară, și e destul de specific. Totuși, scopul principal al celor de la *Credo* vizează, întâi de toate, continuarea și dezvoltarea bogatelor tradiții ale școlii corale din Moldova. Din interviul conducătorului corului, Valentina Boldurat, desprindem „credo”-ul său: „Noi, cei din domeniul artei, nu suntem chiar atât de săraci. Suntem bogați cu muzica și moștenirea spirituală a predecesorilor. Iată de ce misiunea mea constă în păstrarea și reîntoarcerea acestei bogății oamenilor”[1].

Astfel, acest colectiv a fost întemeiat și desfășoară o prodigioasă activitate în virtutea unor legități istorice, deloc întâmplătoare. În artă și, în special, în cea muzicală, nu apare nimic „pe loc gol”. Fiecare fenomen marcant își are anumite surse, și în dependență de importanța sa, în contextul culturii muzicale concrete, se dezvoltă în continuare. Astfel, căutările și inovațiile corului *Credo* își găsesc reflectarea în cultura corală a Moldovei, iar cercetarea acestora este oportună anume în contextul unei retrospective istorice.

Școala corală din Moldova are o istorie de mai mult de trei secole, iar începuturile sale sunt legate de creația compozitorilor, regenților și a măștrilor de cor din România și Basarabia. Activitatea și creația înaintașilor acestei școli, personalități remarcabile ale culturii noastre muzicale, au stat la baza formării acesteia și au devenit un adevărat tezaur pentru toate generațiile măștrilor de cor din Moldova.

Începuturile tradițiilor cântării bisericești au avut loc în secolul XV (creația lui Filotei Monahul).

Următoarea etapă — secolele XVIII—XIX — este importantă prin apariția unei întregi pleiade de compozitori, savanți-iluminiști, regenți, măștri ai artei și teologi: D. Cantemir, P. Velicovschi, Ieromonahul Macarie, A. Pann, G. Musicescu, E. Mandicevschi, M. Berezovschi. Creația lor conține lucrări ce aparțin diferitelor genuri — muzică religioasă, laică, alături de aranjamente de melodii populare, tezaur ce a generat dezvoltarea activă a cântării pe mai multe voci.

În secolul XX, activitatea unor măștri de cor veniți în Moldova din diferite orașe ale fostei Uniuni este marcată de continuarea și completarea tradițiilor predecesorilor. Acum, anume la începutul secolului al XXI-lea, numele acestor dirijori sunt date uitării, deși datorită lor au fost puse bazele învățământului coral în Moldova, au fost create numeroase colective în diverse componente, muzica pentru cor a capătat mai multă popularitate, în cadrul celor mai bune tradiții ale genului. Activitatea interpretativă și pedagogică a A. Iușkevici, a lui V. Kartați,

B. Nahutin, L. Axionov și a discipolilor acestora, E. Bogdanovschi și G. Strezev, a constituit temelia pe care s-au format catedrele corale ale Conservatorului și Colegiului de muzică din Chișinău. Totodată, a avut loc finalizarea procesului de instalare a tradiției componistice naționale, reprezentată de activitatea lui L. Gurov, S. Lobel, D. Gherșfeld, A. Stârcea, G. Neaga și E. Coca. Acest proces a însemnat o etapă nouă în dezvoltarea artei componistice a Moldovei și se remarcă prin apariția unor mostre de tip clasic, în cele mai importante genuri ale muzicii, inclusiv în cele corale. Din acest moment, muzica corală și arta interpretativă corală au devenit foarte populare în cultura muzicală moldovenească. La mijlocul secolului XX Moldova s-a manifestat nu doar ca un ținut al dansurilor înflăcărâte, dar și ca o republică cu bogate tradiții corale. Se pare că muzica pentru cor, prin însăși natura sa, corespunde în cel mai armonios mod specificului culturii muzicale naționale, astfel încât, prin popularitatea pe care a căpătat-o, putea fi comparată doar cu folclorul. În mare măsură, acest fenomen este strâns legat de bogata istorie a stabilirii tradițiilor corale, cât și de fructuoasa activitate interpretativă a capelei corale *Doina*. Veronica Garștea, conducătorul artistic al acesteia, este una din primele absolvente ale clasei profesorului E. Bogdanovschi, elevă cu care maestrul se mândrea mult, și care a continuat tradițiile dascălului său.

Etapa modernă de evoluție a școlii corale din Moldova nu reprezintă doar o sinteză a experiențelor anterioare: ea se caracterizează prin dezvoltarea valorilor trecutului, fapt despre care ne vorbește fructuoasa și diversă activitate interpretativă, pedagogică și de cercetare a dirijorilor și a absolvenților instituțiilor superioare din Moldova. Totodată, a apărut o nouă pleiadă de compozitori, printre care sunt mulți care scriu în special pentru cor: T. Zgureanu, N. Ciolac, V. Ciolac, E. Mamot, V. Creangă, V. Budilevschi, S. Ciuhrii, A. Tamazlăcaru. În creația acestor compozitori sunt reflectate în mod diferit tradițiile autohtone ale muzicii corale.

Este important să menționăm procesul extrem de activ de formare a unor coruri camerale în diverse componente, proces cu o tendință caracteristică pentru răscrucea secolelor XX—XXI. În acest context se înscrie și apariția corului *Credo*. Totuși, crearea sa nu este doar rezultatul reflectării unor tradiții moderne. Întâi de toate, pentru V. Bol-durat, conducătorul artistic al acestuia, înfiriparea corului a însemnat credință și fidelitate artei dirijorale și a pedagogiei corale, moștenite de la profesorii săi: E. Bogdanovschi, G. Strezev și, nu în ultimul rând, de la A. Iușkevici, profesoara acestor doi maeștri de cor.

În căutarea propriului stil și a propriei maniere de interpretare, în procesul de lucru cu corul *Credo*, V. Boldurat s-a sprijinit, întâi de toate, pe metodică și pe maniera interpretativă a învățătorilor săi. Astfel, profesorul E. Bogdanovschi menționa că V. Boldurat, pe parcursul multor ani, a fost o membră activă a Corului de cameră creat și condus de el și, în mare măsură, a însușit cele mai importante principii ale școlii sale dirijorale [2]. Astfel, în activitatea V. Boldurat s-a manifestat legitatea firească a continuității, atunci când discipolii, la nivel de subconștient, realizează și continuă cele învățate de la profesor. Iată de ce se consideră că V. Boldurat, ca dirijor și conducător artistic al corului, are drept trăsătură de bază nu doar „cadențarea ritmică”, ci „măinile ce cântă și vorbesc, expresia ochilor și a mimicii” [3, 82].

Mai mult decât atât, întreaga activitate artistică a corului *Credo* în cei 12 ani de existență reflectă etapele de bază ale evoluției școlii corale naționale. V. Boldurat și-a început activitatea sa cu studierea unor lucrări religioase, iar fiecare pas ulterior a fost axat pe însușirea unor noi sfere și genuri ale muzicii corale. În consecință, astăzi colectivul are un repertoriu cu un spectru larg și un potențial artistic foarte înalt. Cu alte cuvinte, procesul de îmbogățire a unui repertoriu atât de vast al corului s-a mișcat dinspre muzica de cult, prin cea clasică-romantică, spre muzica modernă.

Participarea activă și plină de succes a colectivului la numeroase festivaluri și concursuri în străinătate a contribuit la preluarea tradițiilor corale ale altor țări și la căutarea unor noi procedee de interpretare. Printre acestea se numără, spre exemplu, mobilitatea colectivului, utilizarea unor efecte teatrale expresive, a mișcării scenice și a mizanscenelor costumate în interpretarea unor lucrări cu caracter folcloric sau ritualic. Aici, maniera strict academică este înlocuită cu spectacolul costumat în care sunt folosite și instrumentele populare, alături de altă atributică specifică. Dirijorul, pierzându-se printre membrii corului, devine și el actor, și continuă să conducă și să dirijeze doar cu mimica și cu ochii. Acest procedeu a fost preluat de către V. Boldurat de la profesorul său E. Bogdanovschi, care spunea: „Îmi place să privesc dirijorii, atunci când sunt surprinși în momente artistice, în procesul de interpretare. Câtă expresie poate fi citită pe fețele și în ochii lor, ce mâini „vorbitoare” au!” [3, 82].

Astfel, vitalitatea și perfecțiunea artistică a corului *Credo* condus de V. Boldurat este nu doar rezultat al extrapolării valorilor școlii corale din Moldova și a experienței reprezentanților acesteia, ci, mai întâi de

toate, vine din căutarea permanentă a unor noi procedee de interpretare, din tendința spre îmbogățirea tezaurului artistic și din participarea, pe meridiane geografice cât mai largi, la concursuri și festivaluri naționale și internaționale.

Referințe

1. Пожар С. Молебен и Святки на сцене // Кишиневские новости. — 2003, 10.01 — nr. 10.
2. Майденберг Э. Посвящается Ефиму Богдановскому // Наш голос. — 2002, 21.12 — nr. 24.
3. Богдановский Е. О музыке, Con amore, sempre! — Кишинев, 1998.

Recenzent — Diana Coman

Виктория СЛЮСАРЕВСКАЯ

РАБОТА НАД РОМАНСАМИ Н. Я. МЯСКОВСКОГО В КЛАССЕ КАМЕРНОГО ПЕНИЯ

STUDIAREA ROMANTELOR DE N. MIASKOVSKI LA ORELE DE CANTO CAMERAL

În articol se analizează cele mai interesante lucrări vocale de cameră ale compozitorului N. Miaskovsky din punctul de vedere al utilizării lor la orele de vocal de cameră. Autorul caracterizează structura romanțelor scrise de N. Miaskovsky, relevă trăsăturile specifice ale limbajului muzical și al stilului, propune recomandări metodice pentru activitatea de realizare a imaginii artistice.

WORKING ON ROMANCES BY N. MIASKOVSKY IN THE CLASS OF CHAMBER SINGING

In the article the autor analyses the most interesting chamber vocal works by composer N. Miaskovsky from the point of view of their being used in classes of chamber singing. She characterizes the structure of the romances written by N. Miaskovsky, reveals the specific features of their musical language and style, gives recommendations for working on the realization of the artistic image.

Область вокального творчества никогда не была для Н. Я. Мясковского столь же важной, как инструментальная музыка. И всё же вокальные произведения композитора многочисленны: 120 романсов, 15 песен и 2 кантаты. И хотя во многих, особенно ранних, сочинениях ясно выражается неприятие современной действительности, вокальным опусам Мясковского свойственна большая человеческая теплота и искренность. В них проявляется богатый мелодический дар композитора, владение приёмами вокальной декламации: «О его музыке вряд ли можно сказать, что она даёт чувственное наслаждение или «щекочет нервы», но вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она — полна мысли и будит мысль, что она — выражение интеллектуальной чистоты и этической неподкупности и деятельности. Эти качества прочные, куда прочнее многих соблазнов и обольщений», писал о Н. Мясковском Г. Нейгауз.¹

О сложности творческой личности Мясковского метко высказался и А. Иконников: «Уже в раннем периоде его творчества существовало как бы два Мясковских: один — с отпечатком глубокого пессимизма, а другой — совсем по-другому смотрящий на мир».²

Почти во всех ранних романсах Мясковского присутствует элемент мрачной сосредоточенности, пессимизма. Здесь нет сильных страстей, экспрессии, царит душевный сумрак. Данные качества особенно отчётливо заметны в романсах *Нам не дано предугадать*, *Нет более искр живых*, *Как ни тяжёл последний час* на стихи Ф. Тютчева. Примечательно, что в этот период композитор был увлечён сочинениями русских поэтов-символистов: К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Иванова, Д. Мережковского и др. Именно на их тексты Мясковский создал большое количество вокальных произведений.

Романсы Мясковского не относятся к числу популярных. Лишь немногие исполнители включают их в свой репертуар. Возможно, именно поэтому Мясковский как вокальный композитор всё ещё мало известен. Между тем, творческая эволюция жанра романса в музыке Н. Я. Мясковского достаточно примечательна. Сравнивая его вокальные произведения разных лет, можно проследить, как от трагического восприятия действительности их лирический герой идёт к свету, к красоте человеческих чувств.

Настоящая работа не претендует на детальный анализ всех вокальных произведений Мясковского, она ставит более скромную

цель — привлечь внимание певцов к этим незаслуженно редко звучащим миниатюрам. С позиции исполнителя и педагога автор комментирует отдельные, наиболее интересные, романсы разных периодов творчества композитора.

Среди романсов Мясковского выделяется сочинение в стиле русской песни — *Так и рвётся душа*, показательный как преемственностью традиций, так и поиском новых средств выразительности. Он написан на текст стихотворения А. Кольцова, в котором раскрываются мечты молодой крестьянки о воле и счастье, говорится о невозможности их осуществления. У композитора это противоречие находит выражение в противопоставлении стабильной ритмической формулы в вокальной партии и ритмической мобильности фортепианного сопровождения. Осознание данного факта должно стать ключом к правильному пониманию исполнителями композиторского замысла.

Вокальная фраза как бы стремится вырваться из оков скупого аккордового сопровождения. Она передаёт выраженное здесь тяготение души «к жизни другой». Вторая часть романса символизирует уход от реальности в идеальный мир. Темп здесь замедлен; фортепианная мелодия звучит на октаву выше вокальной, как бы возносясь к светлой мечте. Третья строфа должна исполняться взволнованно и страстно. Таким образом, в этом раннем произведении можно обнаружить свойственный Мясковскому драматизм, заключённый в постоянной борьбе бурных порывов с внешней сдержанностью их выражения.

С особой силой драматизм проявляется в романсе *Сонет Микеланджело*, в котором внимание молодого композитора привлекли пропитанные горечью слова:

«Молчи, прошу, не смей меня будить,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Отрадной спать! Отрадной камнем быть!»

Проникнуться трагичностью этих настроений в музыке — основная задача исполнителя. Мелодия напоминает возбуждённую речь, патетические возгласы. Вокальную партию довольно трудно точно интонировать из-за тональной неопределённости и сложной неустойчивой интервалики. Вокалисту необходимо сразу обратить внимание на то, что задача точного интонирования здесь облегчается тем, что предварительно мелодия звучит у фортепиано.

Пианисту, в свою очередь, необходимо выделить имитационные подголоски вокальной темы.

В цикле *Размышления* (1907 г.) заметно стремление композитора оттенить утончённый лиризм поэзии Е. Баратынского, которой, как известно, свойственно сочетание тонкого интеллектуализма и эмоциональной непосредственности. Здесь необходимо акцентировать внимание на передаче интимных, сокровенных чувств.

Им созвучна светлая музыка всего вокального цикла Мясковского. Интересен необычный динамический уровень всех семи романсов: здесь не встречается других авторских указаний кроме *p*, *pp*, *p*. Остановимся подробнее на нескольких романсах, наиболее показательных для данного вокального цикла.

В романсе *Чудный град* необходимо добиваться мягкого, свободно льющемся звучания голоса. Здесь главное — не внести «посторонней суеты», не нарушить поэтического настроения хрупкой фантазии, изысканности. Первостепенная задача в работе над названием романса состоит в том, чтобы достичь полного ансамблевого слияния вокалиста и пианиста. Например, в начале второй строфы у голоса появляются крупные длительности, и аккомпаниатору нужно быть особенно чутким к голосу, ни в коем случае не увеличивать темп и даже, возможно, замедлить движение на последних шестнадцатых. Это облегчит певцу задачу правильной интерпретации ритмического рисунка.

Романс *Бывало, отрок* по содержанию близок романсу А. Даргомыжского *Не спрашивай, зачем* на слова А. Пушкина. Светлая радость юношеского мировосприятия и неизбежная печаль осознания извечной формулы «но все проходит» составляют главную идею произведения. Чтобы выразить ярче этот контраст, исполнителям необходимо рельефнее оттенить наступление репризы. Для создания образа эха пианист должен партию правой руки выделить ярче, а левой рукой играть более матово, приглушённо.

В романсе *Наяда*, перекликающемся с *Нимфой* Н. Римского-Корсакова, пленительная бесконечная мелодия голоса сливается с журчащим тембром фортепианного сопровождения. Исполнительская задача для певца заключается в том, чтобы протяжённая вокальная фраза развивалась на фоне мягкого, нежного звучания. Здесь требуется особая работа над выравниванием голоса в разных регистрах.

Отрешенной загадочностью образа, нежностью и прозрачностью красок выделяется романс *Очарование красоты в тебе*. Его надо исполнять так, чтобы слушатель почувствовал замороженное состояние человека, встретившегося с красотой

Среди ранних романсов Н. Мясковского особое место занимают сочинения на тексты З. Гиппиус. Из всего ее творчества композитор выбирает самые мрачные, проникнутые отвращением к действительности: *Пиявки, Ничего, Цветы ночи, Пауки*. Эмоции страха и тревоги, состояние истерической напряженности передаются сумрачным колоритом, изломанной вокальной партией и преувеличенной выразительностью сопровождения. Было бы неверно, однако, ограничивать все 27 романсов на стихи З. Гиппиус образами зла и страдания. Иногда в этот сумрачный мир проникает свет — робкий, трепещущий. Таков романс *Мгновение*. Но, в основном, музыка романсов на тексты З. Гиппиус всецело подчинена тексту, поэтому в них преобладает декламационность особого типа: нервная, прерывистая, с переходами от взволнованных восклицаний к таинственному полупшепоту.

Вокальный цикл на стихи А. Блока (1920 г.) представляет другую трактовку символистской поэзии. Здесь выражение мрачной скорби чередуется с образами света и радости. Но вокальная партия все еще декламационна, трудна для интонирования, хотя и очень выразительна. И даже простодушные образы А. Дельвига (1925 г.) Мясковский усложняет многозначительным подтекстом, философичностью. Композиторская трактовка текста здесь вступает в явное противоречие с поэтической.

1930-е годы в русской музыке ознаменованы большим интересом к жанру романса, широким обращением композиторов к творчеству русских поэтов-классиков. Внешним поводом для этого были памятные даты: 100 лет со дня смерти А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. В их стихах композиторы находили поэтическое выражение самых высоких и благородных человеческих чувств. В дни названных юбилеев часто вспоминалась фраза В. Белинского: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой и застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и, как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное».³

«Поэтические замыслы Лермонтова нашли свое отражение во множестве прекрасных романсов, но истинный дух его поэзии не нашел полного выражения в музыке», — писал в то время И. Глебов.⁴ В этой категоричной формулировке есть большая доля истины. В стихотворениях Лермонтова композиторов привлекала, главным образом, «чистая лирика». А философские раздумья поэта, бурная страстность его «русского байронизма» им не были близки. И у Мясковского в лермонтовском цикле также преобладает «чистая лирика». Но замкнутости, рационалистического холодка, ощущавшегося в других произведениях, в этом цикле нет. Лермонтовский цикл является лучшим в вокальной лирике Мясковского, представляя собой качественно новую ступень развития вокального творчества композитора. Лирика здесь лишена субъективизма и обращена к слушателям. Цикл создан в 1936 году, он состоит из 12 романсов.

Уже первый романс *Казачья колыбельная* привлекает своей искренностью и задушевностью. Борьба тревог и надежд в сердце матери составляет основу музыкального содержания *Колыбельной*. Стихотворение Лермонтова композитор разбивает на три куплета, каждый из которых имеет двухчастную форму с репризой. Начинается романс песенными интонациями. В безмятежном спокойствии музыки таится опасность чрезмерно затянуть темп, кроме того певице трудно бывает выполнить указания *rosso più mosso* на словах *По камням струится Терек*. Такие ритмические задачи, да еще при звучности *pp* в начале работы над романсом могут явиться «камнем преткновения» для певицы: она может не выдерживать очень важную четверть с точкой. Чтобы этого не происходило, педагогу следует указать на восьмые ноты предыдущего такта. Если ориентироваться именно на эти восьмые и мысленно продолжать их в немного более быстром движении, то будет легче освоить перемену темпа.

Вторая часть романса поется «тревожно». У пианиста скрыта возможность неверного соединения триолей правой руки с синкопированными восьмыми левой. Чтобы избежать этой довольно распространенной ошибки, надо предельно оттягивать вторую восьмую в левой руке. И, самое главное, надо следить за тем, чтобы левая рука совпадала по темпу с голосом.

В романсе *Выхожу один я на дорогу* композитор подчеркивает не пессимизм, не желание «забыться и заснуть», а романтическую

взволнованность, поэтому закономерно звучит просветленное заключение.

Очень выразителен романс *Нет, не тебя так пылко я люблю*, мелодическая декламационность которого так удачно сочетается с настроением стихотворения. Одноголосное сопровождение фортепиано в первых двух фразах позволяет петь их свободно, полностью подчиняя мелодию звучанию лермонтовского стиха. Одним из важных средств для выявления певицей психологического состояния музыки (создание образа, скованного печалью воспоминания о невозвратном прошлом) является противопоставление драматического *f* и спокойного *p*.

Очень интересен легкий, грациозный романс *К портрету*. Здесь композитор воплощает пленительно изменчивый образ. Мелодия гибкая, подвижная. Сопровождение изящное, «вальсовое». Поражает в этом романсе неожиданная молодость увлечения, светлая легкость, как будто бы даже не свойственная композитору. Изменчивость образа передана здесь изумительно: жанр изящного вальса, чередование мажора и минора, сопоставление разных регистров голоса и др., — все это помогает нарисовать музыкальный портрет, воплощающий очарование и загадочную противоречивость женского характера. Главное в исполнении этого романса — легкое звучание и естественное *rubato* в виде мельчайших отклонений от темпа.

Необыкновенно тонко, нежными красками написан романс *Солнце*. Певице необходимо достичь инструментальной ровности звуковедения и холодной окраски звучания голоса, что должно ассоциироваться с образом зимней природы и остывшей души, потерявшей надежду на счастье. Скромная фактура фортепианного сопровождения позволяет полностью подчинить его вокальной фразировке.

Наиболее глубоким и драматически острым является романс *Они любили друг друга*. Композитор создаёт образ жесткий, более мучительный, чем у Лермонтова, но Мясковский, по-видимому, именно так воспринимает его.

Зато следующий романс *В альбом* как бы смягчает едкую горечь предыдущего. Обдумывая исполнения этого романса, надо исходить прежде всего из того, что это альбомное стихотворение, светский жанр. Поэтому не нужно утяжелять его излишней серьезностью, даже трагичностью, которую исполнители иногда видят в начале стихотворения:

Как одинокая гробница,
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

Эти строки можно рассматривать лишь как традиционное кокетство поэта, нарочно принижающего свой стихотворный дар. Мясковский, лукаво улыбаясь, воспевает увлечение пылкого поэта. Пианисту необходимо обратить внимание на выразительность верхнего голоса в партии левой руки, а также многочисленные отклонения от темпа, которые нужно исполнять с большим вкусом.

Романс *Ты идешь...* — одно из лучших произведений в цикле. Единство поэзии и музыки здесь настолько глубокое, что трудно представить себе существование другой мелодии на этот текст. Эта суровая, однотонная баллада контрастирует с последующим изысканным романсом.

Она поет... Романс написан в характере легкого танца. Имеются признаки вальса, но они здесь «замаскированы» тем, что в сопровождении на первую долю приходится не самый низкий, как обычно в вальсе, самый высокий звук. Благородная простота и округленность фразировки определяют стиль исполнения этого романса. Здесь композитор как бы продолжает традиции «Женских портретов» Глинки (*Адель, К ней*).

В романсе *Не плачь, не плачь, мое дитя* нужно выделить легкий восточный колорит. Два последних романса выполняют заключительную функцию. Один из них — *Любил и я в былые годы* — от размышлений о пережитом возвращает к спокойному настоящему; другой — *Прости...* — вносит драматический тон в прощание с прошлым и завершает цикл.

Продолжая творческие поиски, Мясковский обращается к современной поэзии. Его внимание привлекает творчество С. Щипачева, стихи которого полюбились многим русским композиторам XX века своей искренностью и теплотой. Березка, липы, родник, подсолнух — вот излюбленные образы поэта, и об этом он умеет сказать очень сердечно.

Так Мясковским создается цикл из 10 романсов под названием *Из лирики Степана Щипачева (Русый ветер, У родника, Мне кажется порой, Подсолнух, Приметы, Тебе, Легко, любимая, с тобой, Эльбрус и самолет, Взглянув на карточку, У моря)*. Романсы эти нужно скорее напевать, чем петь. На первом плане здесь вы-

разительное слово, без подчеркивания каких-либо кульминаций, без всякой патетики. Основная тема их — единение с природой, ощущение бесконечности бытия. Как образец речевой мелодики показателен романс *Русый ветер*. Очень важно здесь выделение подголосков мелодии у фортепиано.

Особенность аккомпанемента в романсе *У родника* заключается в том, чтобы, соблюдая сплошную линию движения шестнадцатых, гибко и незаметно делать небольшие замедления, а затем, также незаметно, возвращаться к основному темпу. Мягкость звучания, широта дыхания, округленность фраз — вот что требуется от вокалиста в этой миниатюре.

При исполнении *Подсолнуха* должны проявляться совсем другие качества певца: яркое, насыщенное звучание для выражения просто-душной радости, подчеркнута «острое», близкое к скандированию, произнесение слогов, умение с легкостью преодолевать скачки на квинту, сексту и даже нону. В фортепианной партии должно создаваться впечатление сплошного стихийного движения. Надо обратить внимание певца на своевременное снятие последнего звука — точно в момент наступления тоники, когда вопросительная интонация голоса переходит в утверждение в фортепианной партии.

И все же, несмотря на упорные искания Мясковского, эти и все последующие его романсы, при некоторых достоинствах, по глубине и значительности образов оказались, без сомнения, гораздо слабее романсов лермонтовского цикла, который, хочется верить, можно будет чаще видеть в афишах и программах вокальных концертов педагогов и студентов.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. Я. МЯСКОВСКОГО ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

| Годы | Название |
|---------------|---|
| 1907 | Op.1. <i>Размышления</i> . 7 романсов на слова Е. Баратынского: <i>Мой дар убог, Чудный град, Муза, Болящий дух, Бывало, отрок звонким клином, Наяда, Очарованья красоты в тебе</i> . |
| 1903— 1906 | (II- ред.1945). Op.2. <i>Из юношеских лет</i> . 12 романсов на слова К. Бальмонта: <i>Колыбельная, Где-то волны отзвучали, Из-за дальних морей, Побледневшая ночь, В полночь месяца, У моря ночью, Цветок, Альбатрос, Всё мне грезится, Смерть, убаюкай меня, Сфинкс, Бог не помнит</i> . |

| | |
|---------------|---|
| 1904— 1908 | Ор.4. <i>На грани</i> . 18 романсов на слова З. Гиппиус: <i>Пиавки, Ничего, В гостиной, Серенада, Пауки, Надпись на камне, Мгновение, Страны уныния, Стук, Тетрадь любви, Христианин, Другой христианин, Лиана и туман, Пыль, Цветы ночи, Нескорбному учителю, Кровь, Предел</i> . |
| 1905— 1908 | Ор. 5. Из З. Гиппиус. 3 романа: <i>Противоречие, Однообразие, Круги</i> . |
| 1908— 1925 | Ор. 7. <i>Мадригал</i> . Сюита в пяти частях на слова К. Бальмонта: <i>Прелюди., Романс, Интерлю., Очи твои голубые, Постлюдия</i> . |
| 1908 | Ор. 8а. 3 наброска для голоса с фортепиано на слова В. Иванова: <i>Гроза, Долина-храм, Пан и психея</i> . |
| 1913 | Ор. 16. <i>Предчувствия</i> . 6 романсов на слова З. Гиппиус: <i>Дар, Боль, Так ли? Заклинание, Внезапно, Петухи</i> . |
| 1920 | Ор. 20. 6 романсов на слова А. Блока: <i>Полный месяц встал над лугом, Ужасный холод вечеров, Милый друг, Медлительной чредой нисходит день осенний, Встану я в утро туманное, В ночь молчаливую</i> . |
| 1922 | Ор. 21. <i>На склоне дня</i> . 3 наброска на слова Ф. Тютчева: <i>Нам не дано предугадать, Нет более искр живых, Как ни тяжёл последний час</i> . |
| 1925 | Ор. 22. <i>Венок поблекший</i> . 8 романсов на слова А. Дельвига: <i>К чему на памятном листке, Что ты, пастушка, приуныла? Любовь, Близость любимой (из Гёте), Жаворонок, Нет, я не ваш, Как ни больно сердцу, Осенняя картина</i> . |
| 1935— 1936 | Ор. 40. 12 романсов на слова М. Лермонтова: <i>Казачья колыбельная, Выхожу один я на дорогу, Нет, не тебя так пылко я люблю, К портрету, Солнце, Они любили друг друга, Как одинокая гробница, Ты идёшь на поле битвы, Она поёт, Не плачь, не плачь, моё дитя, Любил и я в былые годы, Прости — мы не встретимся боле</i> . |
| 1938 | Ор.45. 3 наброска для голоса с фортепиано на слова С. Щипачёва и Л. Квитко: <i>Цветок, Берёзка, Разговор</i> . |
| 1946 | Ор.72. <i>Тетрадь лирики</i> . 6 романсов на слова Р. Бернса в переводе Миры Мендельсон: <i>Забуду ли я тебя, Как парус, что мелькнет порой, День безоблачный апреля, Как часто ночью, Моё сердце в горах, Мэри</i> . |

| | |
|---------------|--|
| 1901— 1950 | Ор. 87. <i>За многие годы</i> . Сборник романсов для голоса с фортепиано: <i>Так и рвётся душа</i> на слова А. Кольцова, <i>Барельеф</i> на слова А. Голенищев-Кутузова, <i>Сумерки</i> на слова С. Феррари, <i>Песня сборщиков</i> на слова В. Брюсова, <i>В борьбе с тяжёлой судьбой</i> , <i>Всё мысли, да мысли</i> на слова Е. Баратынского, <i>Я не скорблю</i> на слова Э.По, <i>Сонет</i> на слова Ф. Тютчева, <i>Записка</i> на слова В. Наседкина. |
|---------------|--|

Примечания

1. Нейгауз Г. Мысли о Мясковском // Н. Мясковский: Статьи и воспоминания. Т. 1 — М., 1940. — С. 40.
2. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. — М., 1966. — С. 29.
3. Белинский В. Статьи об искусстве. Т. 2 — М., 1960. — С. 341.
4. Глебов И. О творческом пути Н. Мясковского. — М., 1964. — С. 31.

*Рецензент: Светлана Циркунова,
доктор искусствоведения, профессор университета*

Raisa BÂRLIBA

METODICA PREDĂRII PIANULUI: PRIMELE LECȚII

THE METHODS OF TEACHING PIANO PLAYING: THE FIRST LESSONS

The first lessons in teaching piano playing are extremely important. The present investigation proposes methods of teaching pupils to play keyboards and their opinion concerning their experience of learning to play these instruments. The author exposes elementary instruction exercises and the initial practice of playing the piano..

Un subiect important în predarea pianului este introducerea unui elev începător în lumea clapelor. Pianul ca instrument se detașează de toate celelalte prin amploarea registrelor, a sonorității armonice, prin diversitatea spectrului tonal. Este un univers aparte, pasionant și fascinant, ademenitor și irepetabil prin farmecul său deosebit. Este, totodată, și o enigmă, care pe măsura inițierii tot mai aprofundate, descoperă

tot mai ample subtilități. Dacă la început de cale materialul didactic se asimilează destul de ușor, pe parcurs aprofundarea devine tot mai dificilă, implicând greutăți de ordin muzical, fiziologic și psihologic. Toate aceste calități îi conferă pianului un caracter deosebit, explicând unele situații discutabile în destinele elevilor.

Nu toți devin să ajungă pianiști profesioniști. Din aceste considerente, deosebit de importante sunt primele lecții și primii ani de studiu la acest instrument, care includ în primul rând relația „profesor — elev“. Acest raport se relevă ca un subiect aparte în pedagogia generală. Pentru stabilirea unor legături durabile, este foarte importantă prima impresie.

Se creează o simpatie reciprocă optimă ce ar da naștere la un stimulent pentru dezvoltarea relațiilor, bazate pe stimă. Ele sunt cele mai favorabile pentru lucrul productiv în tandemul celor doi. Dar să nu uităm aici, că duetul „profesor—elev“ depinde de influența părinților, căci anume ei contribuie la dezvoltarea copilului. Așadar, de la primele întrevederi trebuie cultivată dorința copilului de a cânta la pian. În acest context, sunt binevenite explicațiile interesante, cu fantezie și ingeniozitate. Pentru copiii mici se doresc și situații de joc. Sunt acceptabile exemplele din povești. Foarte captivant se pot folosi și jucăriile. Totul depinde de abilitatea profesorului și de capacitățile copilului.

Toate procedeele se folosesc pentru a crea un anturaj magnetizant la lecțiile de pian, o atmosferă plină de atracție și de agreabilitate. Trebuie de știut însă, că atenția unui copil de vârstă mică nu poate fi menținută un timp îndelungat. Din aceste considerente, se recomandă ca lecțiile cu începătorii să dureze nu mai mult de 30 de minute. Este acceptabilă împărțirea orei academice în două zile diferite. Totodată, materialul predat la o lecție, trebuie să fie alternat, schimbând și procedeele pedagogice.

Primele lecții ar fi de dorit să înceapă cu demonstrarea instrumentului: e bine să se arate cum funcționează el, cum se mișcă piesele interioare, ciocănașele etc. Se va explic modul corect în care se așează la pian, se ajustează înălțimea scaunului, se găsește mijlocul pianului. Se așează comod, cu spatele drept, mai spre vârful scaunului, umerii se lasă în jos, liber. Se precizează că cea mai reușită va fi acea poziție, în care încheietura cotului se situează mai sus de claviatură cu circa doi centimetri. O astfel de postură permite menținerea liniei drepte orizontale, între antebraț, poignet și palmă.

Degetele se rotunjesc frumos. Aceasta este prima condiție a ținutei corecte la pian. Unele școli admit poziția poignet-ului puțin înclinată în jos. O asemenea ținută slăbește puțin degetele, ceea ce duce la un sunet moale. O astfel de poziție a mâinilor se admite, într-o oarecare măsură. Nu se permite însă, îndoirea încheieturii poignet-ului în sus, ceea ce slăbește iarăși degetele, încordând și mușchii antebrățului. În aceste condiții, sunetul emis la pian va deveni aprig și aspru. (Nu atingem aici, însă, tehnica octavelor și a acordurilor pe clapele negre.)

Se face cunoștință cu claviatura. Se găsește sunetul *do* din prima octavă și se precizează reperatele care îl marchează — cele două clape negre. Se discută succesiunea lor a câte două și trei, repetată pe claviatură de mai multe ori. Se explică noțiunea de octavă, se precizează denumirea octavelor. Se învață sunetele pe clape, noțiunea de gamă și succedarea notelor în ea.

În continuare, tot la primele lecții, puțin câte puțin, se face cunoștință cu principiile de bază din teoria muzicii: portativul, cheia sol, duratele, măsurile, pauzele etc. Din practica pedagogică se observă că la primele lecții este bine să se lucreze cu cheia sol, fără implicarea basului. Deci, se învață concludent sunetul *sol* pe portativ și pe clape, apoi, celelalte. Se adaugă treptat și alte noțiuni, ca: spațiile și notele de pe ele.

O lecție aparte va fi dedicată explicației duratelor cu desenării schemei în caiet.

În paralel cu definițiile din teoria muzicii, se face cunoștință cu primul exercițiu, care se numește „căderea brațului pe degetul trei“. Exercițiul se va cânta cu fiecare mână separat. În timpul efectuării se va preciza poziția corectă a brațului, antebrățului, a poignet-ului, a degetelor. Și anume: brațul de la umăr se lasă liber în jos, fără a fi încordat. Antebrățul formează cu poignet-ul o punte orizontală, degetele se rotunjesc frumos. Mâna se sprijină comod în degetul trei, cu încheieturile îndoite în exterior. Într-o cădere liberă, degetul aterizează pe clapă în vârf, lângă unghie, în poziție verticală. Acest exercițiu se cânta la lecție în decurs de un sfert de oră. Elevul trebuie să asculte formarea sunetului, intensitatea și durata lui. La întâlnirile ulterioare, acest exercițiu se va repeta obligator la fiecare lecție. Câte puțin, se vor introduce și celelalte variante ale lui în ordinea următoare: căderea liberă a brațului pe degetul doi. Apoi se adaugă exercițiul cu cădere în degetul patru. Se lucrează cu fiecare mână separat.

Când se asimilează mișcările susnumite, se introduce următoarea variantă a exercițiului: căderea liberă a brațului în două degete — unu și cinci. Se precizează poziția corectă a lor — pe vârful lângă unghie, la degetul unu — la colțul unghiei. Exercițiul acesta se va practica în clasă și acasă un timp îndelungat. Se recomandă utilizarea lui în decurs de o lună și jumătate. În unele cazuri, practicarea lui se extinde pe parcursul primului semestru. Anume acest exercițiu contribuie la o formare corectă a poziției mâinilor la pian.

În paralel cu primele exerciții, elevul face cunoștință cu cele mai simple piese. Se aleg cântecele scrise pe un portativ, în cheia sol, treptat făcând cunoștință cu portativul și sunetele scrise pe el.

Ca durată, lecția se va desfășura în următoarea ordine: 5 minute — așezarea la instrument, convorbiri cu elevul, 15 minute — exercițiul descris mai sus, 15 minute — explicația materialului nou cu probarea exemplurilor cântate de profesor și apoi de elev.

După câteva lecții, când copilul se va acomoda bine la pian, va însuși cheia *sol* și sunetele de pe portativ și de pe claviatură, se va face cunoștință și cu cheia *fa*. (În paralel, se vor introduce exerciții cu mici fragmente în *legato*; la început — pentru degetele doi și trei. Apoi — trei și patru, unu și doi, patru și cinci. Se vor descifra și piesele, ce includ și cheia *fa*).

Tot ce se va face la lecție, se va nota într-un caiet, iar exercițiile date de profesor se vor înscrie în caietul de note. Pentru primul examen se vor pregăti câteva piese, pe măsura posibilităților copilului și după programul de învățământ școlar. Pe tot parcursul semestrului evoluția elevului va fi sub supravegherea foarte atentă a profesorului. Se va observa minuțios poziția corectă a mâinilor, degetelor, a poignet-ului. O astfel de metodă va fi una din cele mai eficiente pentru formarea și stabilizarea unei posturi juste a mâinilor pe pian.

Această problemă va fi cea mai importantă în prima etapă a studierii unui copil la instrument. Anume de primele lecții va depinde, într-o mare măsură, traseul corect al educației elevului în clasa de pian.

Recenzent: A. Rojnovanu, dr., conf. univ.

PREMISELE CONSTITUIRII DISCIPLINEI *PIAN GENERAL*
ÎN INSTITUȚIILE MUZICALE DIN REP. MOLDOVA
(SF. SEC. AL XVIII-LEA — ÎNC. SEC. AL XIX-LEA)

PREMISES OF ESTABLISHING THE DISCIPLINE
COMPLEMENTARY PIANO IN THE MUSICAL INSTITUTIONS
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA
(THE END OF THE 18TH AND BEGINNING OF THE 19TH CENTURIES)

The article written by Tamara Melnic is dedicated to the accumulation and analysis of data which reflect the role of the piano in the cultural practice of Moldova in the 18th—19th centuries. The most significant steps on this way were the private piano lessons. The *Harmony* society of music amateurs founded in 1880, introduced general piano lessons at music schools. The author also stresses V. Gutor's role in the above mentioned process.

Articolul de față este consacrat premiselor apariției disciplinei *pian general* în instituțiile de învățământ care au activat în trecut, pe teritoriul Republicii Moldova de astăzi. În corespundere cu cercetările unor autori ca B. Cotlearov, G. Ciaicovschi, Gh. Breazul, A. Boldur, I. Sava, deosebim 3 etape ale evoluției acestui proces.

Prima etapă reprezintă o perioadă de 100 de ani, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea până în 1898, și este strâns legată de interesul primar către interpretarea de amatori la pian și de apariția primilor muzicieni și pedagogi profesioniști în Moldova.

Etapa a doua, cuprinde perioada de la sfârșitul sec. al XIX-lea, până la 1918 și se caracterizează prin apariția primelor instituții specializate de învățământ muzical și prin instalarea disciplinei de pian general.

Etapa a treia, cuprinde perioada anilor 1918—1940. În această perioadă, studiile muzicale capătă un caracter de masă, fiind îmbunătățite de orientarea profesională a cadrelor și de apariția unor pedagogi de înaltă clasă profesională.

În articolul de față, autorul își propune analiza primei etape a evoluției istorice a disciplinei *pian general*.

Înșușirea măiestriei de a cânta la pian a constituit dintotdeauna o componentă de bază a pregătirii muzicanților de orice specialitate și, totodată, aduna în jurul artei muzicale un număr mare de amatori.

Comparând disciplina *pian general* cu specialitatea *pian*, ca *pian pentru toți*, și ca instrument de însușire profesionistă a pianului, ajungem la concluzia că disciplina *pian general* a început să se dezvolte în Moldova și, în special în Chișinău, la începutul sec. al XIX-lea.

În acea perioadă, instrumentele cu clape constituiau fundamentul exersării muzicale în masă. În Europa, aceste instrumente călăuzeau orice început muzical, iar interpretarea la pian devenea din ce în ce mai modernă.

Conform datelor autorilor de specialitate, construcția claviaturii este una genială din punct de vedere a simpleței și a gândirii umane raționale (1,5). Claviatura transformă procesul de interpretare în unul relativ simplu, după cum ea asigură o corespundere uimitoare între mișcarea degetelor și sunetul obținut prin această mișcare. Lățimea clapei corespunde grosimii degetelor. Aceste particularități au calificat interpretarea la instrumente cu clape drept una extrem de comodă, iar instrumentele — unele universale, adecvate pentru interpretarea oricărei compoziții muzicale, fapt ce a determinat larga lor răspândire.

Începând cu sf. sec. al XVIII-lea, cultura muzicală europeană începe să pătrundă și în Regatele dunărene. „La balurile generalilor ruși din anii 1769—1774, boierii cunosc moda și dansurile aduse de la Paris și Viena. Apar și primele pianе“ (2).

În familiile moldovenești s-a răspândit moda pentru profesori particulari de pian. Au fost deschise primele pensuni pentru fetele cu maniere elegante, unde, de rând cu disciplinele de bază, li se preda pianul, chitara, cântul. G. Ceaicovschi, în lucrarea sa *Învățământul muzical din Moldova*, face o trimitere la pensiunea *madam Gernont*, apărută la Iași în 1810 (3).

În urma războiului ruso-turc din anii 1806—1812, Basarabia a fost eliberată de asuprirea turcească și alipită la Rusia. Din acele timpuri, învățământul particular la pian și cel profesionist, apărut de curând în Moldova, merge pe urmele învățământului rusesc.

În prima jumătate a sec. al XIX-lea învățământul privat, orele de muzică la domiciliu, dețin locul principal în pedagogia *pianului pentru toți*. Tipajul *învățătorului de pian la domiciliu* capătă un loc important în răspândirea educației și învățământului muzical primar. Cultura estetică și artistică generală, interpretată pe viu, cât și explicarea anumitelor lucrări muzicale, au o legătură directă cu experiența predării la domiciliu a zeci de profesori. Astăzi, cunoaștem puține dintre aceste

nume. În anii '30 ai sec. al XIX-lea, în familiile nobililor chișinăuieni, a predat pianul F. Rujițchi, maestru militar de capelă din Moldova (1830), cunoscut ca autor al primei culegeri de melodii populare din Moldova, aranjate într-o formă accesibilă pentru pian.

Drept o mărturie a dezvoltării învățământului de pian din Chișinău, servește și circulația prin familii a culegerilor-manuscrite, de autori anonimi, destinate pianiștilor-amatori. Unul dintre ele (cu excepția celui semnat de F. Rujițchi) — *Codex moldovenesc*, datează din 1824. Culegerea reprezintă o lucrare voluminoasă (de 152 de pagini) care conține 170 de lucrări. Majoritatea dintre ele aveau la bază melodii populare, aranjate în format tradițional european. Acest detaliu demonstrează interesul pianiștilor din acele timpuri pentru muzica populară din Moldova, cât și interferențele cu cultura muzicală europeană.

Cu timpul, învățământul particular din Chișinău capătă o orientare destul de profundă. Apar câteva magazine cu caiete de note — ale lui M. de Bogues și D. Cubițchi, unde se vindeau notele noilor compozitori ai Europei: C. Czerny, L. Beethoven, F. Cuhlau.

În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în Chișinău, capătă amploare interpretarea muzicală. La seratele muzicale de amatori participau și profesori de muzică, și maștri militari de capelă din Basarabia.

Învățământul muzical profesionist se dezvoltă mult mai încet. Până în anii „90 ai sec. al XIX-lea, în oraș n-au existat instituții muzicale de învățământ. Funcționau, în continuare, două forme de studiere a muzicii, care au menținut mai mult timp decât arta interpretativă, particularitățile sistemului burghez: orele particulare și predarea muzicii în instituțiile de învățământ de cultură generală (4).

Pianul rămâne și în continuare pe post de cel mai solicitat instrument de studiu. Deși eclectic și sporadic, în învățământul muzical din Moldova de la sf. sec. al XIX-lea, se observă o tendință — educația muzicală are loc prin studierea pianului. Această tendință caracterizează țările Europei și Rusiei de la sf. sec. al XVIII-lea — înc. sec. al XIX-lea. Deși se studiau de toate: cântul, dansurile, chitara, vioara, violoncelul, cunoașterea practică a pianului, ca mijloc universal și general recunoscut de educație muzical-estetică, era în afara oricărei concurențe. Studiarea muzicii constituie studierea pianului și invers (5).

Pedagogii progresiști urmăreau cu consecvență ideea unei educații artistice multilaterale, fiind conștienți de rolul lecției de pian în formarea și perpetuarea gândirii muzical-estetice a elevului, în dezvoltarea lui armonioasă, sub aspect spiritual-emoțiv. Concomitent, se urmărea

și însușirea de către elevi a unui anumit potențial de interpretare (în funcție de capacitățile fiecăruia dintre ei). Un astfel de profesor a fost, în Basarabia, V. Gutor.

Activitatea lui pedagogică și școlile create de el au o contribuție imensă în dezvoltarea învățământului muzical profesionist din Moldova.

Drept urmare a dezvoltării social-economice și culturale a țării, la sf. sec.al XIX-lea, în obiectivul activității muzicale apăreau noi sarcini care solicitau forme noi. Era nevoie de muzicanți calificați, de instrumentiști, cântăreți, dansatori, actori. Și, evident, era nevoie de instituții de învățământ care să-i pregătească. Către acea perioadă, în Rusia și-a luat avânt activitatea *Societății Muzicale*. După cum scria B.Cotlearov, acestea sunt premisele apariției, la Chișinău, la 17 octombrie 1880, a *Societății amatorilor de muzică, Armonia* (6).

Armonia a stimulat dezvoltarea învățământului muzical profesionist din Chișinău, fiind deschise clase muzicale în toate instituțiile de învățământ general din oraș.

Evident, cu trecerea timpului, acestea sunt insuficiente pentru satisfacerea interesului societății pentru învățământul muzical general și pentru pian în special. În aceste condiții, se pun începuturile unei școlii de muzică. Prima a fost deschisă de V. Gutor, absolvent al Conservatorului din Peterburg, clasa violoncel. V. Gutor a neglijat posibilitatea unei cariere strălucitoare — în capitala Statului Rus — și s-a întors acasă, pentru a aduce muzica acolo unde muzica nu este cunoscută și unde poate fi revigorată și căpăta o nouă viață (7).

Prima Școală de muzică din Chișinău s-a deschis în 1893. După cum scria V.Gutor, sarcina ei consta în formarea profesională a muzicanților. Învățământul muzical era în etapa lui incipientă, lipsind specialiștii în domeniile muzicale.

Cu trei ani înaintea deschiderii școlii, V.Gutor s-a consacrat completării golurilor în studiile sale muzicale (8). Deși era violoncelist, învață cântul și se specializează în organizarea școlară, orchestrală, a ansamblurilor de cameră, studiază pianul. Din lipsă de cadre calificate, V.Gutor își asumă să predea violoncelul, pianul, teoria muzicii, cântul, conducerea claselor de ansamblu, cor și orchestră și, astfel, devine un organizator de concerte și de lecții, autor de multiple articole.

V.Gutor considera că învățământul muzical trebuie să fie răspândit și accesibil. El scria despre necesitatea unui sistem de instituții muzicale: universități primare, elementare și de muzică. Unul dintre componentele de

bază într-un astfel de sistem, ar fi interpretarea la pian ca mijloc eficient de dezvoltare a auzului muzical: dezvoltarea aptitudinilor de transpunere și de citire de la prima vedere prin cunoașterea literaturii muzicale noi (vocală și instrumentală), dezvoltarea muzicalității și a educației muzico-estetice în ansamblu. În lucrarea sa, *Primele lecții de pian*,

Gutor analizează posibilitățile artistic-educative ale lecției de pian și propune ca aceasta să fie completată cu un conținut cât mai bogat. Astfel, de rând cu unii pedagogi ruși din acele timpuri (A. Ghenzelt, A. Villuanu, A. Herker — profesorul de pian al lui P. Ceacovschi și M. Musorgschi), V. Gutor ajunge la concluzia că învățământul în clasa de pian, a elevului care nu se orientează către activitatea profesional-interpretativă, trebuie să meargă pe altă cale. Acest proces va decurge mai bine dacă vor fi utilizate niște strategii specifice activității pianistice. El a propus separarea specialității *pian* de disciplina *pian general*, ținându-se cont, astfel, de faptul cine învață pianul, cum îl învață și în ce scop.

În august 1893 au fost deschise *cursuri periodice pentru profesorii școlilor primare și medii* de cultură generală din Chișinău și din Gubernia Basarabia, având drept scop perfecționarea profesorilor de cânt. Aceste cursuri au fost deschise de V. Gutor. El și-a propus nu doar să contribuie la perfecționarea auditorilor cursurilor, dar și la dezvoltarea generală a muzicalității lor (9). Una dintre componentele programei o constituia interpretarea pianistică (pentru acei care stăpâneau acest instrument).

Școala lui V.Gutor a activat în locuința lui, pe mijloacele lui bănești, timp de doi ani. Lipsită de susținerea statului și a societății, această inițiativă a suferit eșec.

Din aceleași motive, a fost închisă și o altă școală de muzică din acele timpuri — școala M. Voloșinovschi(1898). În legătură cu aceste evenimente, B. Cotlearov scria: Chișinăul — un centru important la frontiera de sud-est a imperiului țarist, către 1898, a rămas din nou fără școli de muzică (10).

Astfel se prezintă prima etapă de instaurare a disciplinei *pian general* în instituțiile muzicale din Moldova.

Referințe:

1. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. — Москва, 1986. — С.5.
2. Moutfndon G. La musique en Roumanie. — Paris, 1922. — P.265.
3. Ciaicovschi G. Învățământul muzical în Moldova. — Chișinău, 2005. — P.51.

4. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России. — Кишинёв, 1982. — С.51.
5. Цыпин Г. Музыкально-воспитательные и образовательные функции обучения на клавишных инструментах. — Москва, 1973. — С.95.
6. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России. — Кишинёв, 1982. — С.53.
7. *Idem.* — P.55.
8. *Idem.* — P.55.
9. *Idem.* — P.58.
10. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва. — Кишинёв, 1967. — С.52.

Recenztent: A. Rojnoveanu, dr., conf. univ.

Elena GUPALOVA

**UNELE ASPECTE ALE APLICĂRII REPERTORIULUI
PIANISTIC NAȚIONAL ÎN PRACTICA PEDAGOGICĂ
ȘI CONCERTISTICĂ: ACTIVITATEA CABINETULUI
INSTRUCTIV-METODIC PE LÂNGĂ
MINISTERUL CULTURII AL R. MOLDOVA**

**SOME ASPECTS OF APPLYING THE NATIONAL REPERTOIRE FOR
PIANO IN THE PEDAGOGICAL AND CONCERT PRACTICE:
THE ACTIVITY OF THE INSTRUCTIVE-METHODIC DEPARTMENT
AFFILIATED TO THE MINISTRY OF CULTURE
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA**

In this article the author considers the essential aspects of the Methodics Department activity that is considered to be the most important coordinative center, founded at the beginning of the 70's of the 20th century within the Ministry of Culture of the Republic Moldova

Its achievements in the sphere of publishing Moldavan collections of music for all the chains of the republican professional music institutions (music schools, colleges, conservatory) are particularly distinguished. The role of I. Stolear as the first performer of some competitive works by Moldavan authors (*V. Rotaru Expromt*, *I. Macovei Toccata* etc.), and her contribution to the expansion of the national repertoire for beginning pianists are highlighted.

Selectarea programului didactic individual joacă un rol important în procesul pedagogic. Alegerea corectă a repertoriului determină, în mare măsură faptul, dacă profesorul va putea să trezească și să consolideze în elev dragostea pentru muzică, dorința de a munci și de a obține succese în arta interpretării.

Crearea repertoriului pianistic al compozitorilor autohtoni din Republica Moldova s-a desfășurat în două domenii:

1. *Repertoriul pedagogic* (instructiv-tehnic, util din punct de vedere metodic) — destinat pianiștilor începători și tineretului.
2. *Repertoriul interpretativ* (concertistico-competițional, virtuos) — destinat muzicanților maturi.

Majoritatea pieselor pianistice naționale au fost scrise la comanda Uniunii Compozitorilor din Moldova, Ministerului Culturii al RSSM și nemijlocit de Cabinetul instructiv-metodic. După creare, lucrările pianistice treceau prin etapa selectării artistice și a aprobării concertistice și pedagogice. În continuare am folosit materiale și informații din interviul metodistului I. Stolear, care a întrunit în activitatea sa câteva orientări complementare: crearea la comandă a unor compoziții de un anumit tip, aprobarea lor concertistică și recomandarea ulterioară pentru tipărire, contribuind astfel la includerea repertoriului național în procesul de instruire republican.

Cabinetul instructiv-metodic de pe lângă Ministerul Culturii si-a început activitatea la începutul anilor '70 ai sec. XX. În diferite perioade cabinetul a avut ca directori pe I. Șalin, A. Levco, muzicanți și metodiști renumiți: A. Romanova, I. Popov, M. Pedaș, M. Hațerno-va, E. Vâșcauțan, I. Popeli ș.a. Tot aici, în anul 1978, după absolvirea catedrei Pian special al Institutului de Arte din Chișinău a fost re-partizată I. Stolear, care a muncit productiv în calitate de expert pe parcursul a 20 de ani până la desființarea acestei structuri metodice, la sfârșitul anilor '90.

Sarcina principală a cabinetului consta în asigurarea cu materiale metodice a procesului de învățământ de la etapa primară până la instituțiile muzicale profesionale ale Republicii Moldova. În competența acestei secții intra organizarea unor măsuri importante care au contribuit nu numai la educarea estetică multilaterală a elevilor ci și la perfecționarea măiestriei interpretative a profesorilor:

- Cursuri de reciclare, anchetarea și chestionarea pedagogilor, elaborarea seminarelor metodice și interpretative, recomandări metodice privind cultura generală a elevilor; inclusiv și în cadrul

- secțiilor de pian ale școlilor și colegiilor de muzică, etc.
- Întreținerea legăturilor de creație și schimbul de experiență cu alte republici și țări (concerte, concursuri, schimb de note, programe de studii și liste repertoriale).
 - Pregătirea festivalurilor republicane și internaționale, ale concursurilor în capitala Moldovei și în teritorii (Tiraspol, Bălți ș.a.).
 - Patronarea școlilor și colegiilor de muzică de către reprezentanții Conservatorului de Stat și ai Institutului de Arte.
 - Acordarea ajutoarelor materiale instituțiilor muzicale profesionale: manuale, cărți, publicații, crestomații și culegeri de note, elaborări metodice, programe, filme documentare, discuri, suport tehnic variat: picupuri, magnetofone, diaproiectoare.
 - Editarea programelor, listelor suplimentare, elaborărilor metodice alcătuite de pedagogi experimentați, răspândirea lucrărilor obligatorii pentru concurs și a notelor nepublicate ale compozitorilor moldoveni.

O funcție importantă a cabinetului metodic consta în alcătuirea planului de editare al culegerilor de note, manualelor și altor materiale didactice necesare. Acest plan era întocmit în conformitate cu cerințele tuturor instituțiilor muzicale republicane.

Tehnologia generală a activității de editare a acestei secții consta în următoarele: din centrul metodic republican se trimiteau în instituțiile de învățământ muzical scrisori informative despre pregătirea pentru editare a culegerii de note respective cu cererea de a indica numărul de exemplare solicitate. În urma cererilor instituțiilor de învățământ colaboratorii cabinetului metodic planificau tirajul real al culegerii. Proiectul editării se discuta și se aproba la adunarea colegiului specializat al secției și după ieșirea de sub tipar a notelor sau a vreunui manual, centrul metodic achiziționa toate exemplarele și le repartiza tuturor instituțiilor muzicale din Moldova. E de menționat că acest aspect al activității cabinetului metodic a jucat un rol enorm în completarea considerabilă a repertoriului pianistic contemporan autohton cu lucrări de formă mică, până în prezent folosite în practica concertistică și pedagogică a Republicii Moldova.

I. Stolear a abordat în mod creator rezolvarea acestei sarcini deloc simple. Luând în considerare faptul că pe la mijlocul anilor '70 ai secolului trecut în republică s-a menținut necesitatea de materiale didactice pianistice naționale pentru școlile și colegiile de muzică, metodistul s-a angajat personal în soluționarea cât mai rapidă a problemei. Ea

colabora cu conducerea Uniunii Compozitorilor pentru ca procesul de alcătuire al repertoriului didactic sau concertistic să fie organizat la nivel oficial, dar se adresa personal unor compozitori ca D. Fedov, A. Mulear, Z. Tcaci, I. Macovei ș.a. cu rugămintea de a compune muzică potrivită pentru copii și tineret.

În particular, i-a propus compozitorului V. Rotaru, care posedă un simț artistic național pronunțat, să scrie niște prelucrări pentru pian ale dansurilor populare moldovenești. Rezultatul acestei propuneri a depășit toate așteptările pentru că autorul a manifestat maturitate și abnegație creatoare în realizarea ei. În anul 1982 cabinetul metodic a contribuit la publicarea urgentă a celor 10 prelucrări pentru pian (*Baraboi, Horă, Cârłana, Brăul, Bulgăreasca, Hora fetelor, Jocul Bătrânilor, Hostropățul, Ceasornicul, Cimpoi*) în culegerea *Jocuri moldovenești* apărută la editura *Literatura artistică* cu un tiraj de 800 exemplare [1]. Această ediție a solicitat în curând un tiraj suplimentar, realizat doar în 1991 [2]. Culegerea *Jocuri moldovenești (prelucrări pentru pian)*, cu prefața semnată de muzicologul S. Pojar, a fost publicată de editura *Hyperion* cu un tiraj de 3000 de exemplare. În această culegere autorul a mai adăugat încă 5 miniaturi (*Șapte pași, Horă, Brău, Cântec de jale, Joc țărănesc*). În același an, la editura *Lumina*, a apărut încă o parte din lucrările nepublicate de V. Rotaru *Piese, studii și ansambluri pentru pian (melodii populare moldovenești prelucrate pentru pian)* [3]. Prefața acestei culegeri muzicale a fost semnată de C. Rusnac. În compartimentul *Piese*, V. Rotaru a inclus 35 de prelucrări populare, în compartimentul *Studii* — 10 miniaturi, iar în compartimentul *Ansambluri* — 5 prelucrări pentru pian și transpuneri simplificate pentru patru mâini.

I. Stolear a jucat un rol important și în promovarea noilor compoziții în practica pedagogică și concertistică. Ea a luat parte la aprobarea noilor piese ale autorilor moldoveni în cadrul primelor prezentări concertistice ale opusurilor compozitorilor autohtoni cu scopul implementării în practica de instruire și admiterea publicării lor la editurile republicane și unionale. În final, aceasta a înlesnit promovarea acestor miniaturi pentru pian în calitate de piese pentru concurs în cadrul trecerilor în revistă și al festivalurilor. Astfel, în 1976 I. Stolear a devenit nu numai inițiatorul creării *Impromptului* de V. Rotaru, dar și a fost prima lui interpretă. Aprobarea acestei compoziții a avut loc la Uniunea Compozitorilor din Moldova. Ceva mai târziu această minunată piesă a intrat în culegerea de note care a apărut sub redacția

interpretativă a cunoscutului pedagog V. Levinzon și S. Covalenco de la Conservatorul de Stat [4]. În anii '80 a fost editat, la comanda cabinetului instructiv-metodic, o serie de culegeri pentru copii: *Strop de rouă, Curcubeul fermecat, Sârba prieteniei* alcătuite în mod special pentru interpreți tineri de Z.Tcaci [5]. În aceste ediții muzicale au intrat atât prelucrări ale melodiilor folclorice moldovenești cât și miniaturi originale ale compozitorilor naționali, destinate diferitor instrumente muzicale, inclusiv și pentru pian. În anul 1987, la comanda cabinetului, a fost editată o creștomație de note sub redacția profesorilor L. Reaboșapca și G. Teseoglu, destinată elevilor claselor 1—4 [6]. În această culegere, multe miniaturi pentru copii ale compozitorilor Gh. Ciobanu, M. Stîrcea, O. Negruța, B. Dubosarschi au fost prezentate pentru prima dată. Un pic mai târziu, în anul 1992, sub egida cabinetului instructiv-metodic a văzut lumina încă o creștomație, alcătuită de profesorul G. Teseoglu, din duete pentru două pianе [7]. În această ediție au intrat transpunerea unor compoziții orchestrale (opera radiofonică *Bobocel cu ale lui* și baletul *Andrieș*) și lucrările scrise pentru această culegere (de exemplu, *Vals pentru concert, Impromptu* de O. Negruța și piese ale altor compozitori).

În anul 2001, la editura *Pontos* a apărut culegerea de note pentru pian destinată muzicanților începători, *Pe aripi de cântec* [8] bazat pe material folcloric și pe melodii populare ale compozitorilor moldoveni V. Zagorschi, S. Lungu, A. Chiriac, V. Rotaru ș.a., pentru tineri pianiști. Alcătuitorul, aranjatorul prelucrărilor și redactorul pedagogic al acestei culegeri este I.Stolear. Următoarea culegere a I.Stolear, *Răsai, Soare*, a fost editată în 2006. În introducere, autorul subliniază că această culegere e adresată micilor pianiști (cl.1-4), care au asimilat deja bazele elementare ale cunoștințelor muzicale [9]. Ambele creștomații de note constituie un bilanț al activității I.Stolear la postul de specialist principal al cabinetului instructiv-metodic republican [10].

Referințe:

1. Rotaru V. *Jocuri moldovenești*. Prelucrări pentru pian. — Chișinău: Literatura artistică, 1982. — 32 p.
2. Rotaru V. *Jocuri populare moldovenești*. Prelucrări pentru pian. / Prefață S. Pojar. — Chișinău: Hyperion, 1991. — 55 p.
3. Rotaru V. *Piese, studii și ansambluri pentru pian* (melodii populare moldovenești prelucrate pentru pian) / Prefață C. Rusnac. — Chișinău: Lumina, 1991. — 100 p.

4. *Piese pentru pian.* / Alc. V.Levinzon și S.Covalenco, red. Iu.Țibulschi. — Chișinău: Literatura artistică, 1988. — 112 p.
5. *Strop de rouă. Cântece pentru copii.* / Alc. Z.Tkaci și Gr.Vieru, red. Iu.Țibulschi. — Chișinău: Literatura artistică, 1980. — 107 p.; *Curcubeul fermecat.* / Alc. Z.Tkaci și Gr.Vieru, red. Iu.Țibulschi. — Chișinău: Literatura artistică, 1981. — 112 p.; *Caruselul melodiilor.* Piese instrumentale pentru copii. Ed.-1 / Alc. Z.Tkaci, red. Iu.Țibulschi. — Chișinău: Literatura artistică, 1982. — 112 p.; *Sârba prieteniei.* Piese instrumentale pentru copii. Ed.4. / Alc. Z.Tkaci, red. Iu.Țibulschi.- Chișinău: Literatura artistică, 1985. — 60 p.
6. *Crestomație pentru pian* (clasele I — IV ale școlii de muzică) / Ediție îngrijită de Reaboșapca L. și Teseoglu G., red. Z.Tkaci. — Chișinău: Lumina, 1987. — 96 p.
7. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pian* (din operele compozitorilor moldoveni) / Alc. G.Teseoglu. — Chișinău: Lumina, 1992. — 220 p.
8. *Pe aripi de cântec.* Album pentru pianiștii începători. / Selecție și îngrijire I.Stolar. — Chișinău: Pontos, 2001. — 71 p.
9. *Răsai, soare!* Album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică: cl.I — IV / Selecție și îngrijire I.Stolar. — Chișinău: Pontos, 2006. — 139 p.
10. Activitatea cabinetului instructiv-metodic a fost suprimată în anii '90 ai secolului XX:

Recenzent: V. Axionov, dr.habilitat, prof. univ.

Valeriu ȚURCANU

ELEMENTELE COMPOZIȚIEI SUBIECTULUI DRAMATIC

ELEMENTS OF COMPOSITION OF THE DRAMATIC SUBJECT

The author analyses the correlations and the functions of the dramatic composition elements: the prologue, the exposition, the appearance of the conflict, the intrigue, adventure, culmination, the pathetic scene, catastrophe, the settlement of the conflict, the end and epilogue. „The compositional pyramid“ is represented as well.

Problema compoziției unei piese, scenariu sau libretto animă spiritual autorilor dramatici timp de cel puțin douăzeci și șase de secole. Încă Aristotel în *Poetica* scrie că orice piesă trebuie să aibă început, mijloc și sfârșit. Tot el afirmă că există piese cu fabulă simplă și fabulă dezvoltată. Acestea din urmă includ o peripetie. Că orice piesă are o scenă de patos și momentul catarsisului. Iar subiectul tragediei începe cu fericire și finalizează cu nefericire, pe când subiectul comediei — invers. El afirma că principalul element constitutiv al piesei este personajul și fabula vieții acestuia.

Dar toate aceste noțiuni nu le găsim în denumirile părților unei piese de pe timpul Stagiritului. Pe atunci piesele includeau parodul, episodii, comosul, stasima (concluzia corului la sfârșitul episodului cu strofa și antistrofa), exodul. Cu timpul la alți autori vor apărea prologul și epilogul, actul (Sheakespeare, Molier), tabloul (Ghoete), fapta, perdeaua și arătarea (Iordache Golescu), „deistvie“, „iavlenie“ (Griboedov), cortine, apariții, scene, compoziția pentalogică (Horațiu), construcția subiectului piesei de caracter sau a piesei de acțiune, compoziția cursivă nedisecată în scene (Cehov) etc.

E clar că elementele compoziției dramatice nu sunt analogice structurilor textului dramatic, ci vizează nu atât textul cât fabula și subiectul, structura acțiunii. Tehnica scrierii unui scenariu de film, al unei emisiuni televizate ori a unei piese pentru teatrul de păpuși, nemaivorbind de libretul unui balet va fi diferită, căci va fi influențată de specificul genului dramatic, forma spectaculară, convenția artistică, tradițiile breslei etc.

Vorbind de elementele compoziției dramatice autorii au în vedere nu atât tehnicile și practicile scrisului răspândite în cinematografie, televiziune, radiou, circ, operă etc ci elementele constitutive ale unui subiect dramatic, indiferent de genul în care ar putea fi realizat, dar respectarea cărora ar asigura dramatismul percepției operei de artă de către public. Astfel linia principală pe care se axează compoziția dramatică îl constituie destinul personajului principal și subiectul, ca formă artistică de redare a fabulei dramatice. Aceste modalități de redare prezintă acțiunea personajelor „acum și aici“, în modalitatea consecutiv-cronologică reală cu posibile alternări de linii de subiect paralele, de acțiune retrospectivă în trecut, de acțiune asociativă (ireală) de proiectare a viitorului. Dar toate aceste modalități mimetice de reprezentare dramatică a fabulei trebuie să se înscrie în „patul lui Procust“ al subiectului, al acțiunii parcursive, al unui procedeu, unei situații „cap—coadă“, unui eveniment

ce leagă toate elementele constructive într-un tot întreg, concentrând la maxim elementele dramatice. Modelul clasic al unui asemenea „Pat al lui Procut” pentru o piesă o constituie tripla unitate a evenimentului, timpului și locului, ce ne dă posibilitate de a amplifica la maxim dramatismul psihologic. La ea se adaugă și dramatizarea raporturilor circumstanțiale, a condițiilor propuse ale situației.

Pentru compoziția dramatică e necesar de a urma mesajul existențial al subiectului, de a avea o legătură conștientă a textului cu pretextul, contextul, și subtextul social-istoric, gradul de generalizare a mesajului, expresivitatea lihgvistică a autorului, capacitatea lui de a fi explicit (incluzând mijloace verbale, mimica, gesturile, intonația, ritmul, pauzele, tempoul, accentele logice) și implicit (ceea ce cunoaște actorul, regizorul, dramaturgul despre public și publicul despre personaj).

Compoziția dramatică crează în jurul personajului principal imaginea, îi conferă tipul social-istoric, psihologic, arhetipul său, caracteristicile fizice, sociale, etico-morale, spiritual-psihologice, afective, expresia corporală. Amplifică chipul lui prin lexica textuală, verbală, sonoră, muzicală, mimică, pantomimică, utilizând plastica lexicologică a dialogului, procedeul de construcție a dialogului dintre personaj și cor, procedee de construcție a dialogului dintre personaj și personaj, procedeul de construcție a dialogului „teză — antiteză”, procedeul de construcție a dialogului prin asociere aparent „absurdă”, procedeul de construcție a dialogului prin includerea comentariilor autorului și alte posibile modalități lexicologice etc.

Experiența personală de analiză și lucru asupra pieselor dramatice ne-a permis să sistematizăm elementele compoziției subiectului dramatic, ce include următoarele articole constituante: prologul, expoziția, apariția conflictului, intriga, peripetia, culminația, scena patetică, catastrofa, soluționarea conflictului, finalul, epilogul.

Corelația acestora și funcțiile lor principale în compoziția subiectului dramatic am reprezentat-o în forma unei piramide la temelia căreia stă acțiunea consecutivă de reprezentare și evoluție a subiectului.

Prologul are funcția de anunțare a fabulei, genului, temei, personajului principal și crează atmosfera de percepere a actului spectacular.

Expoziția, care îl urmează imediat, declanșează acțiunea scenică, prezentând personajele de anturaj, timpul, locul acțiunii, evenimentul inițial, care deja conține antagonismele dintre personaje într-o stare latentă și ludicul relațiilor dintre ele.

De aici, de la evenimentul inițial și pînă la evenimentul final se extinde acțiunea parcursivă, care înscrie întreaga totalitate a șirului de evenimente într-un subiect. La baza acțiunii parcursive se află un singur eveniment.

Elementul ce declanșează dezvoltarea acțiunii e apariția conflictului, crearea situației conflictogene prin apariția contrapersonajului. Acesta provoacă și generează antagonismul cu personajul principal, atacînd rolul afectiv al acestuia. Aici personajul principal săvîrșește greșala fatală încrezîndu-se contrapersonajului, acceptînd neadevărul circumstanțelor situației ca adevăr. Conflictul exterior dintre personaje se amplifică prin conflictul interior al personajului principal, formula căruia se înscrie de obicei în contradicția dintre sentiment și rațiune.

De aici personajul principal pornește pe o cale greșită, cea a peripetiei, pe care îl așteaptă mai multe capcane puse de contrapersonaj și dramaturg, confruntări cu personaje din anturaj, încurcături de situații, confuzii, care îl macină pe dinnăuntru, psihologic, îl aduc la marginea prăpastiei, într-o stare afectivă contrar opusă celei din expoziție.

Eronarea situației reale și lanțul erorilor de care personajul principal nu-și dă seama crează intriga.

În momentul amplificării majore a absurdului situației, cînd personajul principal săvîrșește sacrilegiul, el află adevărul. În acest moment subiectul dramatic atinge punctul cel mai înalt al tensiunii dramatice, culminația.

El conștientizează greșala săvîrșită, imposibilitatea întoarcerii situației inițiale, pierderea ce și-a cauzat-o și răbufnește afectiv, patetic, își dă frîu liber emoțiilor, se condamnă și se autopedepește. Colosul uman pe care îl vede spectatorul în expoziție se prăbușește asemeni farului de pe insula Rodos. Are loc catastrofa personalieră, de distrugere a „Eu-lui“ personajului principal, prin finalizarea (fiziologică sau psihologică) misiunii sale sociale și spirituale. Spectatorul vede cît de periculoasă e cramponarea roluară, dar și cît de înălțătoare e fidelitatea față de idealuri. Anume aici are loc grorificare și transformarea personajului principal în erou.

Cunoscînd adevărul personajul principal soluționează situația conflictogenă. Contrapersonajul e pedepsit. De aici liniile de subiect încep a se închide, căci dezvoltarea acțiunii ia sfîrșit.

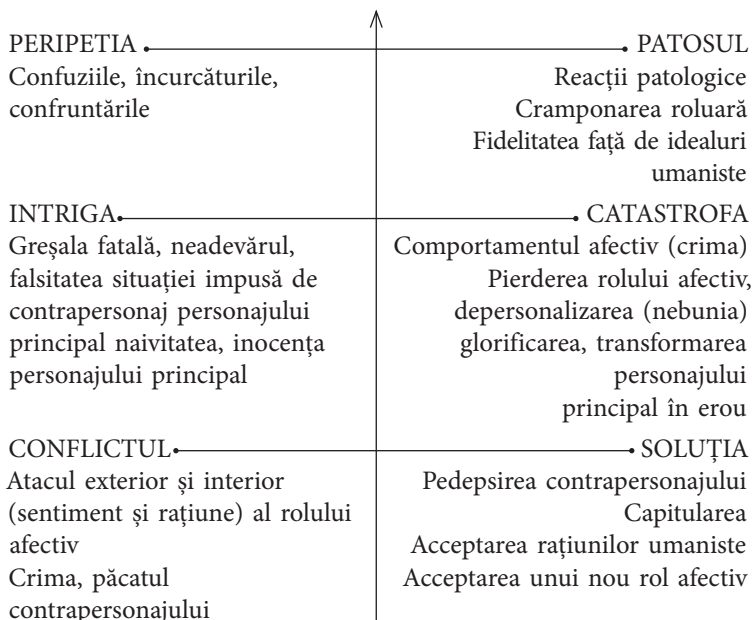
În final eroul acceptă supremația rațiunilor umaniste, capitulînd în fața circumstanțelor și își asumă un nou rol afectiv. În urma aces-

tei transformări se crează o situație aglutinantă, când unui tânăr i se acordă onorurile unui rege sau o virgină e înmormântată în rochie de mireasă etc. Astfel se crează o nouă situație ludică, pe care o preia un nou personaj auxiliar cum ar fi Fortebras în *Hamlet* sau Căpitanul în *Tartufe*, pe care dramaturgul îl scoate în scenă la final. Cu gura acestuia autorul formulează ideea principală.

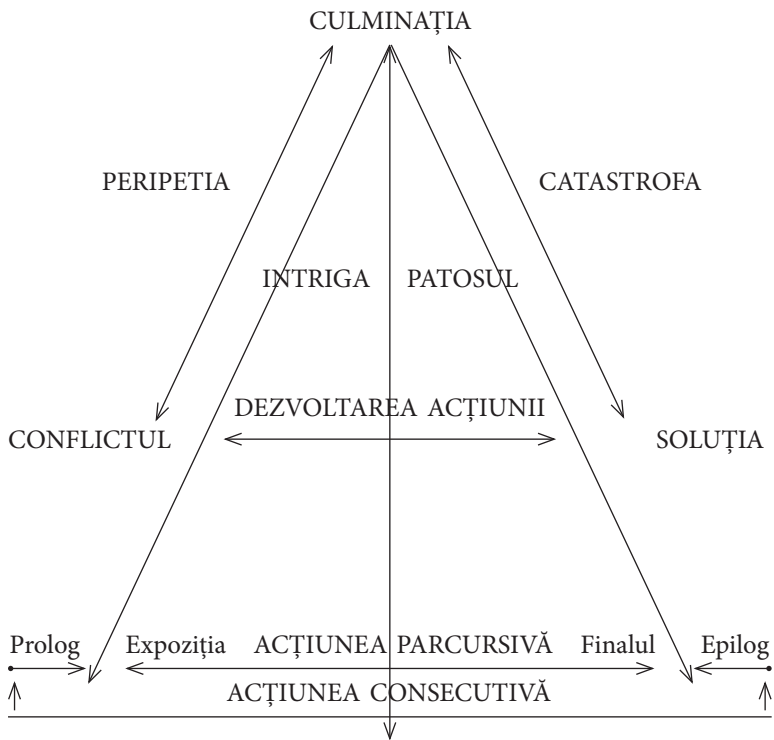
Iar epilogul anunță finalitatea fabulei și a actului spectacular.

Această schemă nu este o dogmă și poate fi tratată de fiecare autor în felul său. Ea se deosebește de schemele propuse de Aristotel, Horațiu, Bualo, Didro sau alți autori și teoreticieni prin faptul că e mai detaliată și sintetizează elementele compoziției dramatice formulate de predecesori în complex. Ea reflectă experiența personală de scriitură dramatică și concepere a „mecanismului“ de percepere a subiectului de către public. Sper ca și alți autori să o împărtășească și să se convingă de caracterul ei aplicativ.

CULMINAȚIA Aflarea adevărului



| | |
|--|---|
| <p>EXPOZIȚIA •</p> <p>Situația dramatică</p> <p>Situația ludică</p> <p>Jocul existențial al personajului principal principal</p> <p>Transformarea personajului auxiliar în principal</p> <p>Personajele de anturaj</p> | <p>• FINALUL</p> <p>Noua situație aglutinantă</p> <p>Noua situație ludică a personajului</p> <p>Apariția unui personaj auxiliar</p> <p>Formularea ideii</p> |
| <p>PROLOG •</p> <p>Formularea temei</p> <p>Anunțarea începutului spectacolului, a fabulei</p> | <p>• EPILOG</p> <p>Anunțarea finalității fabulei și a actului spectacular</p> |



Recenzent: A. Roșca, dr., conf. univ.

MODALITĂȚI ȘI TEHNICI DE LUCRU
ASUPRA TEXTULUI DRAMATIC

LES MODALITÉS ET LES TECHNIQUES DU TRAVAIL
SUR LE TEXTE DRAMATIQUE

Ce travail est destiné également aux étudiants comédiens et aux professeurs dans le cadre du cursus de l'art de la parole scénique. Il explique les modalités et les étapes du travail sur le texte: la lecture et l'analyse logique, juste du texte, la représentation du sous-texte, l'individualisation du personnage, la capacité de l'interprète de répondre aux questions — qui, que, pourquoi, où. Il explique comment aborder un texte en gardant la conscience du message, de l'idée, de la destination du texte et l'importance primordiale de ces éléments.

Pentru a ști ce este viața, trebuie să știm mai întâi din ce este făcută. Cred că aceasta este adevărat și pentru textul dramatic. Pentru a-l rosti, trebuie mai întâi să-l disecăm până la capăt ...

Arta vorbirii este una dintre disciplinele practice care constituie un sistem complex de educare și formare a actorului profesionist. O dicțiune frumoasă și aleasă este unul dintre cele mai puternice mijloace ale exprimării și influenței scenice, iar perfecționarea vorbirii este un lucru migălos și greu. O dicțiune bună pune în valoare intențiile și desenul interior al gândirii. Fără îndreptarea atenției spre sunet și vorbire (atât în viață cât și pe scenă), fără a pătrunde în „tainele“ cuvântului, fără exercițiile de antrenare a tehnicii vorbirii, de optimizare și cizelare a dicțiunii, de perfecționare a ortoepiei, respirației, vocii, un actor nu poate stăpâni cu desăvârșire arta actoricească. Aparatul vorbirii, ca și organele de simț, poate fi perfecționat continuu, iar o muncă susținută face pe oricine să exprime cât mai firesc și mai *nuanțat* conținutul ideilor pe care își propune să le transmită.

Între limbaj și gândire există o strânsă legătură dialectică. Limbajul „materializează“ gândirea. Când vorbim, exprimăm idei. De aici decurge o întrebare firească și de o deosebită importanță: cum exprimăm ideile pe care le îmbrăcăm în haina cuvântului? Și trebuie s-o facem cât mai precis, cât mai nuanțat. Iar dicțiunea, alături de alte științe, ne învață

regulile după care trebuie să vorbim pentru a exprima exact sensul unui cuvânt, așa cum este el așezat într-un context oarecare. Iar cuvântul poate avea valori diferite, pe care noi trebuie să i le dăm.

Sfaturile, adresate de către Hamlet actorilor, sunt valabile și azi în arta modernă de interpretare actricească.

„Te rog spune tirada răspicat și curgător așa cum am rostit-o eu; dacă însă te apuci să răcnești, cum fac mulți actori de-ai voștri, pun mai bine pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mâini prea tare, așa de pildă ca și cum ai tăia aerul cu fierăstrăul. Fii cât mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii — ca să zic așa — în vârtejul pasiunii, trebuie să cauți să păstrezi o măsură care s-o mai astâmpere puțin. Oh! Mă doare în suflet când aud vreun vlăjgan cu căpățâna vărâtă într-o perucă, sfâșiind o pasiune în bucăți, făcând-o zdrențe, și spărgând urechile spectatorilor de la parter, care, de cele mai multe ori, nu sunt în stare să prețuiască altceva decât pantomime de neînțeles și gălăgia. Pe unul ca ăsta, ce se crede mai grozav decât Termagant și mai Irod de cât Irod-Împărat, aș pune să-l bată cu biciul. Te rog ferește-te de astfel de lucruri. Să nu fii totuși nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul simț. Potrivește fapta cu vorba și vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depășești măsura; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest scop fiind încă de la începuturile sale și până astăzi să se păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuții adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui și tuturor vremilor și vârstelor tiparul lor.

... Să nu îngăduiți celor ce fac pe paiatele să spună mai mult decât e scris pentru ei. Sunt unii care se pornesc pe râs, ca să facă să râdă câțiva spectatori nerozi, deși între timp se joacă vreo scenă însemnată pe care ar trebui să o asculte. Urât obicei! Și trădează o ambiție vrednică de milă la caraghiosul care se folosește de asemenea mijloace“ (1).

Primul nostru contact cu personajul are loc în timpul lecturii. Numai după ce vom avea clar în minte ideea autorului, vom putea judeca personajul nostru în funcție tocmai de această idee. Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul la care cântă autorul, un burete care absoarbe toate culorile și le redă nemodificate. La antici, lucrul acesta era mai ușor, deoarece declamarea se limita mai cu seamă la claritate, iar latura ritmului etc. era lăsată în grija muzicii, în timp ce măștile acopereau trăsăturile feței și nici pentru acțiune nu rămânea câmp mare de desfășurare...

Analiza textului continuă sub diverse aspecte, la fel de importante pentru „descoperirea“ personajului, pentru întregirea imaginii lui scenice.

Mai întâi trebuie să facem o analiză a textului sub aspect logic, urmărind mai ales depistarea ideilor lui. Această operație de depistare a ideilor, a intențiilor include tratarea logică a textului, urmărind evoluția personajului și încercând a explica fiecare faptă sau cuvânt pe care îl exprimă. Deseori nu este respectată cu strictețe punctuația, necesară pentru redarea cât mai exactă a gândului. Lectura logică a textului urmărește tocmai acest lucru: rostirea frazelor în raport cu ideile, cu acțiunile scenice.

O altă etapă în studierea personajului ar fi descoperirea gândurilor și sentimentelor lui. Schematic acest lucru poate fi redat astfel: *cine — ce — cui — de ce*. Aceasta presupune capacitatea actorului de a putea explica în orice moment de ce un personaj spune anumite lucruri, care sunt sentimentele ce îl animă și — foarte important — cum vom reuși să redăm aceste sentimente ale lui.

Apare întrebarea firească: cum aflăm gândurile unui personaj și care ar fi calea ce ne-ar înlesni descoperirea sentimentelor lui?

Putem cunoaște gândurile personajului observând ce spune, dar merită oare să ne încredem doar cuvintelor? Drept exemplu putem lua personajele lui Caragiale din *O scrisoare pierdută*: reprezentanții ambelor tabere „luptă pentru progres“, iar „onoarea“ fiecăruia se pare că este nepătată. Ce oameni respectabili par toate figurile politicianismului burghez, dacă i-am crede pe cuvânt! Dar iată că vin imediat *faptele*, și din ele ne dăm seama că lupta de opinii nu este decât lupta pentru „putere“. Din acțiunea piesei descoperim contradicția dintre ceea ce spun și ceea ce fac, dintre vorbă și faptă. Faptele sunt edificatoare.

A descoperi această contradicție înseamnă, de fapt, să descoperi adevăratele intenții ale personajului, care sunt exprimate în contextul piesei.

Următoarea etapă în procesul de lucru asupra textului, ce ține de măiestria și talentul interpretului, ar fi redarea cât mai exactă a subtextului. Dezvăluirea sensului acestui „al doilea plan“ al textului, relevă adevărul despre personajul respectiv. Un mijloc frecvent — poate cel mai frecvent — de dezvăluire și redare a intențiilor ascunse rămâne totuși *intonajia*.

În căutările noastre un lucru trebuie luat în calcul: să nu abuzăm, crezând că fiecare replică are un subtext care se vrea descoperit și jucat. Vom ține cont de intențiile autorului, de situațiile în care este

pus personajul, de acțiunile sale, iar noi, prin sublinierile de subtext, să nu-l contrazicem.

Odată textul analizat cu minuțiozitate, descoperind atât sensul lui logic, cât și cel psihologic, nu înseamnă că am terminat munca noastră. Acum, încercăm să individualizăm personajul prin amănunte, prin detalii *semnificative* și nu să-l înzestram cu niște gesturi și atitudini ce nu au nimic comun cu textul. Imaginea scenică a personajului *trebuie* să rezulte din text, imaginația noastră activând conform cu acesta, și toate detaliile de gest și comportare vor concorda cu vorbirea noastră. Cum vorbim și ce spunem? Iată una din preocupările noastre în scenă. Iar această concordanță nu există acolo unde subtextul vedește o contradicție între gest și cuvânt.

Pentru ca imaginația noastră să poată lucra pe un teren cât mai solid, este absolut necesar ca, înainte de a ne gândi la felul cum arată personajul, să cunoaștem foarte bine textul piesei, în așa fel, încât să aflăm cât mai multe date despre el. Trebuie să știm foarte bine care sânt circumstanțele lui interioare și exterioare și să ținem cont de curba evoluției lui sufletești. De multe ori, numai urmărind această curbă a evoluției sufletești a unui personaj, îl putem cunoaște în profunzime. Numai știind încotro merge, și unde ajunge, putem interpreta primele scene ale apariției lui, în care vom avea grijă să străbată ceva din adevăratul lui caracter, pe care textul nu-l dezvăluie încă.

„... actorul se introduce în opera de artă ca individ integral, cu figura, fizionomia, vocea lui etc. și primește sarcina să se contopească pe deplin cu caracterul pe care-l înfățișează“ (2).

Peter Stein crede în virtutea „textului“ ca suport indestructibil al scenei europene. El este convins că teatrul nu poate decât să se rătăcească, să se piardă de îndată ce contestă această primă autoritate. Textul îi apare ca o *expresie a originilor* căci, spune el, „teatrul este un ritual la care s-au adăugat cuvinte“ și a le disocia implică riscul de a distruge unitatea primă, acea unitate a teatrului lăsată moștenire de grecii antici. Convingerea lui Stein se distinge prin coerența sa. „Textele sunt cele ce au creat teatrul, și, prin ele, se desenează arhitectura istorică a acestui ansamblu de activități ce coboară până la Athena. Textul este piatra de fundație pe care se sprijină tot teatrul“, consideră Stein (3).

Deci, prima regulă va fi întotdeauna textul. Text cu care actorul trebuie să se confrunte în integralitatea și în complexitatea sa. A servi bine un text impune un devotament care interzice orice amputare, orice veleitate, pe scurt, orice subordonare a efectelor exterioare opuse

lui. Jacques Copeau, maestrul lui Peter Stein, afirma că „... trebuie să stăpânim textul și să nu-l domesticim. Cu cât un text este mai vechi și mai complex, cu atât există mai mulți specialiști cărora li se cer opiniile și cu cât opiniile specialiștilor sunt mai diferite cu atât crește respectul meu față de text“ (4).

Referințe:

1. Shakespeare. *Hamlet*, actul 3, scena II, trad. Ion Vinea, București, 1971.
2. Toniza-Iordache M., Banu G. *Arta teatrului*. — București, 1975. — P.178.
3. Banu G. *Ultimul sfert de secol teatral*. — București, 2003. — P. 112.
4. Idem. — P.113.

Recenzent: V. Mereuță (Grigoriev), prof. inter.

Gheorghe PIETRARU

RESPIRAȚIA — FACTOR IMPORTANT AL PROCESULUI DE VORBIRE

LA RESPIRATION — FACTEUR IMPORTANT DU PROCESSUS DU PARLER

Dans cet ouvrage je vais essayer d'exposer les principes de base de l'art de la parole scénique. Je vais me concentrer, d'une façon spéciale, sur l'importance de la respiration dans le processus d'étude. Je cherche à atteindre l'essence de la respiration et de l'expiration par l'intermédiaire des exercices.

Teatrul este, în primul rând, o artă a vorbirii. Piesa de teatru e ca partitura unei bucăți muzicale: și una, și alta capătă viață doar atunci când sunt transpuse în sunet. Pentru ca piesa de teatru să transmită auditorului ideile, sentimentele și acțiunile personajelor, se cere ca interpretul acestora — actorul — să comunice mesajul rolului său prin cuvintele rostite clar, simplu și expresiv. Pentru a ajunge la acest mod de rostire, se cere o continuă și intensă pregătire. În teatru, cu cât cuvântul va fi rostit mai corect din punct de vedere fonetic și ortoepic și emis cu o voce armonioasă și bine pusă, cu atât impresia creată va fi mai puternică, iar mesajul piesei va ajunge mai bine la spectator.

Actorul nu va reuși acest lucru, decât atunci când va fi stăpân pe ceea ce se numește *tehnica exterioară a vorbirii scenice*, când există un echilibru perfect între instrumentele folosite și executant, adică între voce, rostire, respirație și actor. Orice vorbire, cu atât mai mult vorbirea scenică, cere claritate, sens, simplitate și naturalețe. Cuvântul, ca mijloc de realizare scenică, este expresia cea mai fidelă a gândului. El fiind purtătorul ideii, forța acțiunii sale constă tocmai în exprimarea clară, firească și expresivă. Când un actor nu și-a însușit temeinic o rostire clară, spectatorul se vede silit să facă eforturi, pentru a-l urmări. Astfel, lipsa exercițiilor zilnice, neclaritatea, deficiențele rostirii vor influența negativ realizarea rolului.

Tehnica vorbirii scenice are ca scop și corectarea defectelor funcționale, care pot fi eliminate prin exerciții adecvate fiecărui defect.

În studiul artei vorbirii scenice, distingem două părți principale: partea tehnică și partea artistică. Aparatul fonorespirator include patru elemente distincte: plămânii, laringele, cavitatea bucală și cavitatea nazală; iar studiul tehnicii vorbirii conține trei compartimente: dicțiunea, ortoepia și respirația și vocea.

Există trei tipuri de respirație:

Respirația costal inferioară: în acest tip de respirație, toracele își mărește volumul în partea inferioară.

Respirația diafragmatică: se realizează prin contractarea mușchiului diafragmei, provocând mărirea toracelui pe diametrul vertical.

Respirația costo-diafragmatică: îmbină primele două tipuri. În teatru domină acest tip de respirație. Fără a-l cunoaște și însuși bine, nu poți deveni un bun actor. O respirație bine pusă la punct nu numai că asigură un debit vocal bun, un timbru plăcut, o dicțiune perfectă, ci și o bună interpretare. Profesia de actor solicită multă sănătate și rezistență fizică. La baza acestora stă o respirație antrenată și conștientă, bine dirijată, care nu deranjează auzul publicului spectator.

Pentru ca alimentarea cu aer să nu fie observată de public, oricât de greu ar fi textul, trebuie urmărite două obiective: primul prevede ca această alimentare să se producă numai în cazul în care o cere logica frazării, iar al doilea — ca aerul să nu fie inspirat doar pe gură, ci și pe nas. Coloana de aer inspirată pe gură va fi îndreptată mai întâi spre mijlocul palatului și abia după aceea va coborî spre laringe. Respirația scenică bine studiată și bine însușită nu-l va împiedica pe actor să vorbească, iar pe public să asculte. Pe scenă, actorul se mișcă, aleargă, sare, dansează și în același timp vorbește. O frază lungă, un

monolog dificil, cu probleme grele de crescendo al vocii, sau un rol în versuri, sau o dispută energetică, în comedii, — toate acestea necesită o respirație foarte bine antrenată. Măiestria respirației scenice nu constă doar în acumularea unei cantități cât mai mari de aer, ci în arta dozării aerului.

Exerciții de respirație

În exercițiile de respirație, pe lângă timpul inspirației și timpul expirației, se utilizează și un timp de repaus complet, denumit *retenție*. Aceasta poate fi plasată fie între inspirație și expirație, fie după efectuarea completă a respirației.

Exercițiile de respirație trebuie executate într-o formă organizată, ritmată, pentru că însăși respirația este un act ritmic: nu se vor face, în nici un caz, într-o manieră forțată sau încordată, ci într-o totală relaxare, păstrând poziția corectă a corpului. La început, pentru a deprinde corpul să stea absolut drept, se recomandă ca să se exerseze în picioare, cu spatele rezemat de perete. E bine ca geamul să fie deschis.

Exercițiile de respirație se execută în două etape: de respirație calitativă și de respirație cantitativă.

Dacă în viața de toate zilele, în locul respirației normale, necontrolate, am începe să ne controlăm actul respirației, ne-am inhiba, respirația s-ar deregla și n-am mai putea respira normal. Același fenomen se întâmplă în timpul primelor exerciții de respirație costo-diafragmatică.

Din acest motiv, studiul respirației va începe cu mai multă eficiență prin exerciții în care acel care învață e pus în situația de a respira corect în mod reflex, fără contribuția voinței sale.

Exerciții de respirație calitativă

Exercițiul 1: Stând în picioare, neîncordat, apăsați nara stângă cu arătătorul mâinii stângi și inspirați aerul numai prin nara dreaptă. În timpul inspirației, ridicați brațul drept, foarte lent, pe lângă corp, de jos în sus, până deasupra capului; după o mică pauză, mutați arătătorul mâinii stângi pe nara dreaptă și expirați pe nara stângă, lăsând în jos, tot atât de încet, brațul drept, pe lângă corp. Străduiți-vă să nu forțați cătuși de puțin respirația.

Acest exercițiu trebuie executat păstrându-vă buna dispoziție, senzația de calm și totală relaxare.

Exercițiul 2: Bine dispuși și bine relaxați, continuând să stați în picioare, ridicați lent ambele brațe, pe lângă corp, în sus, până deasupra capului. Urmează o mică pauză, apoi aplecați încet trunchiul și brațele până jos, atingând vârful degetelor de la picioare. După o

mică pauză, ridicați din nou trunchiul și brațele în sus, foarte încet. Repetați aceste mișcări de trei-patru ori. Bineînțeles că ridicarea trunchiului (care cere efort) provoacă inspirația, iar aplecarea (care se execută relaxat) — expirația. Respirația se face numai pe nas, și nu trebuie forțată.

Exercițiul 3: Stând în picioare drept și relaxați, țineți în mână dreaptă, bine întinsă, o lumânare (imaginară) aprinsă; suflați de câteva ori în lumânare, astfel încât flacăra să se plece, dar să nu se stingă; suflul expirator va provoca ridicarea laringelui, diafragmei. Stopați apoi, brusc, suflul expirator. Odată cu această oprire, laringele, diafragma coboară imediat și apare imediat inspirația reflexă. După terminarea inspirației reflexe, suflați din nou în lumânare. Exercițiul se repetă de mai multe ori. Scopul tuturor exercițiilor de respirație calitativă este să se ajungă la fonațiunea naturală. Unele exemple demonstrează utilitatea coordonării fonațiunii cu ritmul respirator: sugarii pot plânge timp îndelungat, fără nicio primejdie, tocmai de aceea că, instinctiv, plânsul lor e adaptat la ritmicitatea respiratorie: *aaaVaaaVaaaV*.

Exercițiul 4: Stând în picioare, mișcați brațele ritmic înainte-înapoi, imaginându-vă că acestea sunt roțile unei locomotive; în același ritm dați drumul suflului expirator, imitând zgomotul trenului: *psss Vpsss Vpsss V*. Acest joc „*de-a trenul*“, trebuie executat cu încrederea și buna dispoziție a copiilor. Exercițiul se repetă de mai multe ori.

Exerciții de respirație cantitativă

La început, exercițiile se vor face în formula fiziologică (inspirație 1/3 și expirație 2/3), apoi în cea de echilibrare a duratelor inspirației și expirației.

Exerciții nesonorizate

Exercițiul 1: În poziția culcat, pe spate, cu mușchii abdominali complet relaxați, faceți o inspirație amplă diafragmatică pe nas, urmată de o expirație pe gură cu durata de două ori mai mare decât cea a inspirației. Exercițiul trebuie repetat de trei-patru ori.

Exercițiul 2: Stând în picioare, inspirați exact ca atunci când ați sta culcat, și apoi expirați pe gură susținând bine coloana de aer.

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|------------------|
| 1 timp | 2 timpi |
| 2 timpi | 4 timpi |
| 3 timpi | 6 timpi |

Exercițiul 3:

Se execută întocmai ca exercițiul precedent, variind timpii:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|------------------|
| 4 timpi | 8 timpi |
| 5 timpi | 10 timpi |
| 6 timpi | 12 timpi |

Exerciții sonorizate

Pentru toate exercițiile sonorizate, se va utiliza respirația costo-diafragmatică. Inspirați calm, emițând siflanta S pe toată durata expirației.

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație (pe siflanta S)</i> |
|-------------------|----------------------------------|
| 1 timp | 2 timpi |
| 2 timpi | 4 timpi |
| 3 timpi | 6 timpi |

Exercițiul 2: Inspirați pe nas, lin, fără zgomot și adânc. Rețineți respirația o secundă, în care timp vă pregătiți să începeți a rosti clar și cu voce tare cifrele 1—6.

Respirați după schemă:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație (rostind clar, rar, tare)</i> |
|-------------------|--|
| 1 timp | 1,2 |
| 2 timpi | 1,2,3,4 |
| 3 timpi | 1,2,3,4,5,6 |

Ca și la exercițiile nesonorizate, antrenamentul respiratoriu continuă cu exerciții mai avansate, cu respirația costo-diafragmatica.

În afară de respectarea regulilor unei inspirații și expirații perfecte, se acordă o deosebită atenție controlului sunetului, fie rostind siflanta S, fie numărând cu glas tare. Vocea trebuie să fie clară, ca și rostirea, ritmul rar, egal și neprecipitat, sunetul nu trebuie să se întrerupă, adică nu veți inspira în alt mod, decât conform schemei. De asemenea, dozați aerul astfel, încât cantitatea de aer inspirat să o consumați în expirație, strict după cum se indică în schemele exercițiilor 1 și 2.

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

Inspirație

1 timp

2 timpi

3 timpi

etc.

10 timpi

Expirație

2 timpi

4 timpi

6 timpi

etc.

20 timpi

Exercițiul 2:

Respirați după schema:

Inspirație

1 timp

2 timpi

3 timpi

10 timpi

Expirație

(se rostesc cu voce tare cifrele)

1.2.

1.2.3.4.

1.2.3.4.5.6. etc.

1.2.....20.

Exerciții în formula dirijată

Exercițiile ce urmează se execută în formula fiziologică a respirației. Durata inspirației va crește, căutând să se obțină, astfel, pe lângă puterea de *autocontrol* și de *stăpânire* a respirației, *mărirea capacității toracice*; crește apoi și *durata expirației*, căutând să se obțină, astfel, o *dozare conștient stăpânită* a emisiei și fonațiunii. Tipul respirației este costo-diafragmatic.

Exerciții de echilibrare a inspirației și expirației

Exerciții nesonorizate

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

Inspirație

2 timpi

3 timpi

etc.

10 timpi

Expirație

2 timpi

3 timpi

etc.

10 timpi

Exercițiul 2:

Respirați după schema:

Inspirație

10 timpi

etc.

Expirație

10 timpi

etc.

Exerciții sonorizate

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

Inspirație

1 timp

etc.

20 timpi

Expirație

(emiteți siflanta S cu o durată egală cu cea a inspirației)

Exercițiul 2:

Respirați după schema:

Inspirație

1 timp

etc.

20 timpi

Expirație

Numărați clar și cu voce tare

1 etc.

Numărați clar și cu voce tare

1—20.

Exerciții de creștere a duratei inspirației, în formula inversată (inspirație 2/3; expirație 1/3)

Cu aceste exerciții, se trece la o etapă mai grea de antrenare a respirației conștiente. Începeți cu exercițiile nesonorizate, apoi treceți la o formulă mai avansată a exercițiilor sonorizate.

Exerciții nesonorizate

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

Inspirație

4 timpi

6 timpi

8 timpi

10 timpi

12 timpi

14 timpi

16 timpi

18 timpi

20 timpi

Expirație

2 timpi

3 timpi

4 timpi

5 timpi

6 timpi

7 timpi

8 timpi

9 timpi

10 timpi

Exerciții sonorizate

Exercițiul 1:

Este executat la fel ca exercițiul precedent, doar cu deosebirea că expirația va fi sonorizată, emițând, conform indicațiilor anterioare, siflanta S.

Exercițiul 2:

Este executat ca și exercițiul 1, doar că se va sonoriza expirația, rostind cu voce tare cifrele timpilor respectivi.

Reamintim că trebuie controlată expirația, ca aceasta să se producă în așa fel, încât aerul să fie complet eliminat (fără „stoarceri“, fără crispări, curgând lin), pentru ca inspirația următoare să găsească cutia toracică golită de aer.

Exerciții de creștere a duratei expirației (controlul dozării fonațiunii)

Prin aceste exerciții, se urmărește puterea de control și de dozare a coloanei de aer expirate (care se va transforma apoi în sunete și cuvinte). Acestea sunt exercițiile de bază pentru a obține respirația cerută la debitarea celor mai grele texte artistice.

Exerciții nesonorizate

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|------------------|
| 1 timp | 3 timpi |
| 3 timpi | 7 timpi |
| 5 timpi | 11 timpi |
| 7 timpi | 15 timpi |
| 9 timpi | 19 timpi |
| 11 timpi | 23 timpi |
| 13 timpi | 27 timpi |

Exercițiul 2:

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|------------------|
| 2 timpi | 5 timpi |
| 4 timpi | 9 timpi |
| 6 timpi | 13 timpi |
| 8 timpi | 17 timpi |
| 10 timpi | 21 timpi |
| 12 timpi | 25 timpi |
| 14 timpi | 29 timpi |

Exerciții sonorizate

1. Folosiți același procedeu, ca la exercițiile nesonorizate (1 și 2), sonorizând expirația prin emiterea siflantei S.
2. Aceleași exerciții, sonorizând expirația și rostind cu voce tare cifrele corespunzătoare.

Exerciții de retenție

Retenția este o **pauză completă în actul respirației**, ce asigură odihna aparatului fono-respirator. Din punct de vedere artistic, ea deține actorul (prin această reținere conștientă a respirației) să-și domine respirația, să și-o dirijeze după dorință. Autocontrolul respirației va conduce, de la sine, la controlul fonațiunii, în paragrafele cele mai grele, precum și la autodominarea nervilor, atenuând efectele emoției și ajutându-l pe actor să stăpânească toate mijloacele de expresie scenică. De asemenea, momentul de reținere a respirației, bazat pe contracția musculară, va asigura întărirea mușchilor solicițați în actul respirației.

Exercițiile de retenție se execută conform schemelor de mai jos.

În formula fiziologică

Plasarea retenției între inspirație și expirație

Exercițiul 1:

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Retenție</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|-----------------|------------------|
| 1 timp | 1 timp | 2 timp |
| 2 timpi | 1 timp | 4 timpi |
| 3 timpi | 1 timp | 6 timpi |

Exercițiul 2:

Timpul de retenție crește

Respirați după schema:

| <i>Inspirație</i> | <i>Retenție</i> | <i>Expirație</i> |
|-------------------|-----------------|------------------|
| 1 timp | 2 timpi | 2 timpi |
| 2 timpi | 2 timpi | 4 timpi |
| 3 timpi | 2 timpi | 6 timpi |

Urmează apoi exerciții de respirație pe texte. Dar acestea sunt de domeniul altui studiu.

Referințe:

1. Калинина Н. Сценическая речь.- Москва, 1988.
2. Mereuță V. Vorbirea expresivă. — Chișinău, 1997.

Recenzent: V. Mereuță (Grigoriev), prof. inter.

ANTRENAREA APARATULUI FONORESPIRATOR

L'ENTRAÎNEMENT DE L'APPAREIL FONORESPIRATEUR

L'article contient l'information succinct sur le processus respirateur en général et sur tous les trois types de respiration: thoracique (pectorale), abdominale et diaphragmatique, appelée respiration artistique.

Dans cet article sont décrit quelques exercices élémentaires de l'entraînement de la respiration nasale et de l'articulation intrapharyngitale. Sont données des recommandations selon l'automassage sonore (phonétique) — vibratoire ayant pour but la préparation de l'appareil de la parole pour le discours.

Deși organele respiratorii (trahee, bronhii, plămâni) se consideră organe interne, ele, de fapt sunt „ușa“ aeriană a organismului. Fără aer omul pierde, aerul fiind una din condițiile vieții. Compoziția sângelui, mișcările, sentimentele, intelectul, starea omului, în general depind de schimbul de gaze, adică de respirație, care asigură acest schimb de gaze în organism. Respirația stă și la baza fonației, adică a vorbirii și a cântării. Schimbările din activitatea organismului provoacă și modificări ale respirației. Iar emoțiile puternice schimbă și ritmul respirației, modificând tipul de respirație. În arta teatrală, în studiul vorbirii scenice, respirației i se acordă un rol important. Actorul trebuie să știe cum să respire și când să respire, căci și un simplu oftat trădează starea emoțională a omului. O excitație bruscă poate provoca închiderea spasmodică a glotei și întreruperea respirației. Când nimerim într-un mediu toxic, „închidem ușa“, adică glota în calea aerului nociv și căutăm febril o gură de aer curat.

Cântăreții, interpreții la instrumente de suflat, sportivii și iogii sunt calificați drept maeștri ai respirației. Ei știu să folosească corect și complet posibilitățile cutiei toracice, excursiunile ei respiratorii și diafragma — mușchiul inspirator principal. De respirația corectă depinde sănătatea, ba chiar și durata vieții omului. Cea mai recomandată, ca fiind și cea mai sănătoasă, este respirația nazală. Ea lungește drumul și timpul de aflare a aerului în căile respiratorii, încălzindu-l, umezându-l și curățându-l de praf. Respirația trebuie să fie ritmică și fără încetare. În respirația firească normală inspirația este mai scurtă decât expirația. Expirația poate dura de două sau mai multe ori decât inspirația, iar în

timpul cântării poate fi de 30—50 de ori mai lungă. Cele mai energice și mai rapide mișcări, vorbirea, cântecul, râsul, tusea, strănutul se produc doar în timpul expirației.

Există numeroase procedee de antrenare a respirației, de lărgire a cutiei toracice.

Ținuta corectă, gimnastica respiratorie, înotul, precum și alte sporturi, dezvoltă la modul necesar musculatura ce participă la actul de respirație. Gimnastica respiratorie constituie și un procedeu puternic de profilaxie a multor boli, în special a bolilor pulmonare, cardiovasculare menționăm că și faringita, laringita, traheita etc. țin, de obicei, de suprarăcirea organelor respiratorii. Aerul îmbărsățează organismul, îi restabilește energia, respirația constituind astfel și baza energetică a vorbirii. Respirația poate fi dirijată în mod conștient, deci poate fi educată, dezvoltată, perfecționată.

Vom remarca faptul că există câteva tipuri de respirație la care participă mușchii inspiratori și expiratori, doar mișcările fiind diferite. În general, tipul de respirație depinde foarte mult de educația fizică din copilărie.

Desprindem trei tipuri de respirație: toracică, abdominală și mixtă, adică costodiafragmatică. Izolat, aceste tipuri de respirație, practic, nu se întâlnesc. În actul respirației, într-o măsură mai mare sau mai mică, se includ toate părțile componente ale sistemului respirator. Tipurile de respirație se deosebesc după grupul de mușchi respiratori dominanți. În respirația **toracică**, pieptul se lărgeste în partea superioară și cea medie. Inspirația este destul de încordată, diafragma aproape că nu participă, la inspirație umerii se ridică; la expirație, efortul îi revine centurii scapulare și toracelui. Pasivitatea presei abdominale și a diafragmei nu va asigura o expirație lină și prelungă. Iar supraîncărcarea cu aer cauzează oboseala vocii.

Respirația **abdominală** se realizează în partea inferioară a toracelui. În momentul inspirației diafragma își modifică forma sa de cupolă, devenind, sub presiunea plămânilor umpluți cu aer, plată, apăsând astfel viscerele și împingând abdomenul înainte; la expirație, revine la loc, recăpătându-și forma de cupolă. Avantajul acestui tip de respirație constă în rapiditate și ușurință. Însă, slaba participare a părții medii și celei superioare a toracelui se răsfrânge negativ asupra calității sunetului.

Separat, aceste două tipuri de respirație nu facilitează dezvoltarea vocii vorbite.

La baza educării vocii vorbite stă respirația mixtă, **costodiafragmatică**, la a cărei realizare participă activ întreaga musculatură respiratorie, asigurându-se funcționarea concomitentă a mușchilor toracici și presei abdominale. Este tipul de respirație cel mai adecvat. Astfel respiră persoanele fizic sănătoase, cu o ținută bună, corectă. Respirația costodiafragmatică este tipul de respirație practicat și în profesiile ce solicită efort vocal: canto, recitare, artă dramatică, artă oratorică etc. Studiul respirației începe cu educarea respirației nazale — corectă, sănătoasă, din punct de vedere fiziologic. Respirația nazală se realizează prin căile respiratorii superioare: nasul cu sinusurile nazale, faringele, laringele, traheea.

Vom prezenta mai jos un grupaj de exerciții elementare și modul de executare a lor.

Poziția corpului ortostatică.

— Orto — element de compunere care înseamnă „drept“, „corect“

— Static — care nu se mișcă, fix, lipsit de dinamism.

Exercițiul 1. Apăsăm cu un deget nara dreaptă, blocând astfel accesul aerului și inspirăm doar pe nara stângă. Într-o clipă de retenție, adică de reținere a suflului, mutăm degetul pe cealaltă nară și expirăm astfel pe nara dreaptă. Apoi iarăși — pe nara dreaptă inspirăm, mutăm degetul și expirăm pe nara stângă. Exercițiul se repetă de 4—6 ori.

Exercițiul 2. În timpul inspirației nazale, netezim ușurel cu două degete nasul lateral masându-l, de la nări spre rădăcină. La expirație, lovim ușor cu degetele arătătoare aripile nasului. Exercițiul se repetă de 4 ori.

Exercițiul 3. Inspirația se face ca în exercițiul 2. La expirație „înșurubăm“ degetele arătătoare în aripile nasului. Exercițiul se repetă de 4 ori.

Exercițiul 4. În timp ce inspirăm, executăm o mișcare scurtă, rapidă, de parcă am șterge cu un deget vârful nasului, săltându-l ușor. În expirație, apăsând nările cu două degete, întrerupem suflul de câteva ori. Exercițiul se repetă de 4 ori.

Exercițiul 5. Inspirăm și expirăm pe nas de 10-12 ori, ținând gura deschisă și blocând intrarea aerului pe gură.

Exercițiul 6. Inspirând, lărgim nările, expirăm în mod natural.

MASAJUL SONOR VIBRATOR

Deoarece multe terminații nervoase, care participă la procesul de formare a sunetului, se află în regiunea facială (fruntea, nasul, pomeții) și în cavitatea bucală (limba, palatul dur, gingiile), iar alte terminații nervoase, legate de sistemul muscular al aparatului de vorbire, se află

destul de aproape de pielea feței, gâtului, toracelui, abdomenului, acestea trebuie, cu ajutorul automasajului, încălzite, relaxate, pentru a evita crispările musculare, ce influențează nefast fonațiunea. Masarea cavităților de rezonanță contribuie la formarea sunetului, la emiterea lui lină și firească, canalizându-l în rezonatoare, făcându-l să curgă liber, fără efort. Masajul, utilizat în medicină din cele mai străvechi timpuri ca procedură curativă, are capacitatea de a reactiva procesul circulației sangvine, de a calma sistemul nervos, de a stimula și destinde mușchii.

În arta vorbirii, aplicăm automasajul pentru a pregăti și încălzi aparatul fonorespirator, ca să fie gata de fonațiune.

Exerciții de automasaj:

- Masăm ușor, întâi cu o palmă, apoi cu cealaltă, gâtul și pieptul până pe stern — de 4—6 ori.
- Masăm gâtul lateral, lăsând ușor capul ba pe o parte, ba pe alta — de 4—6 ori.
- Netezim ușor ceafa, începând de la creștetul capului, apoi peste grumaz, punând parcă un punct apăsător lângă subsuoară, cu palma dreaptă spre dreapta, cu palma stânga — spre stânga — de 4—6 ori.
- Cu vârful degetelor, tapăm ușor fruntea de la mijloc spre tâmpile pe deasupra sprâncenelor; concomitent, la expirație, mărând prelung consoana **M** cu gura închisă (cavitatea bucală i-a poziția vocalei **U**: buzele lipite, maxilarul inferior — lăsat în jos, limba — retrasă).
- Lovind ușor cu degetele, începând de la nas, pomeții obrazilor înspre urechi, întindem prelung consoana **N**.
- Cu buricele degetelor de la o mână lovim ușor locul de sub nas (buza superioară) și, expirând, întindem prelung consoana **V**. Jetul de aer se îndreaptă spre incisivii superiori, făcând să vibreze oasele craniului.
- Tapăm cu degetele bărbia; concomitent, cât durează expirația, întindem prelung consoana **Z**. Sunetul rezonează în cap. Jetul de aer se îndreaptă spre incisivii inferiori.
- Lovind cu buricele degetelor, de la ambele mâini, toracele în partea superioară, întindem consoana **J**. Vocea va vibra preponderent în piept.
- Cu muchia palmelor ambelor mâini, vom lovi lateral toracele, întinzând concomitent consoana **M** în asociere cu vocala **U** (cu gura închisă).

- Aplecăm corpul înainte, formând un unghi drept, ținem capul cu gâtul întins și, întinzând lung consoana **L**, ne lovim cu palmele peste coapse, deasupra genunchilor.
- Lovind cu dosul palmelor spatele, sub omoplați, vom mârâi prelung un **M**, apoi un **R**.

Toate exercițiile se repetă de 3—4 ori.

Ulterior, la consoane, putem adăuga vocale:

mi-mi-mi-mi-mi- mu-mu-mu-mu-....

vi-vi-vi-vi-vi-..... zi-zi-zi-zi-zi.....

nu-nu-nu-nu-..... lu-lu-lu-lu-lu.....

Automasajul influențează benefic întregul sistem fonorespirator, încălzindu-l, antrenându-l, relaxându-l, proiectând sunetul în cutiile de rezonanță. După ce studenții au însușit modul de executare a masajului în clasă, se recomandă să-l practice zilnic, de sine stătător. În anii superiori de curs, se recomandă practicarea masajului sonor-vibrator cu o oră înainte de repetiție sau de spectacol. Masajul calmează și înviorează, înlătură crispările, oboseala. Se execută calm, lin, într-o încăpere bine aerisită. În final, este bine să se „zică“ un text oarecare, fie niște versuri sau proverbe, dar **nevorbit, ci doar mârâit, în gând, sau abia articulat.**

ANTRENAMENTUL INTRAFARINGIAN

La articularea sunetelor vorbirii, a vocalelor și consoanelor din care se constituie cuvintele, nu participă doar limba și buzele, ci se include activ și faringele, care, la rându-i, necesită un antrenament special.

Prezentăm mai jos câteva exerciții de articulare intrafaringiană, al căror scop este pregătirea faringelui pentru o rostire clară și sonoră.

Poziția ortostatică, cu picioarele un pic depărtate

1. Rostim în glas, rar, lin, energic **K — G** — de 4 ori, apoi, după o inspirație nazală, vom articula, în gând, cu gura închisă, sunetele **A — Ă — O** — de 4 ori. Atenția este concentrată la lărgirea faringelui (gâtlejului).
2. Rostim cu voce tare de 4 ori **K-G**, apoi, articulând în gând, cu gura închisă, de 4 ori **A — Ă — O**, lăsăm capul în jos, până atingem pieptul cu bărbia.
3. În timp ce rostim **K-G**, lăsăm capul pe spate, articulând **A — Ă — O**, revenim în poziția inițială.
4. Rostim de 4 ori **K — G**; în timp ce articulăm de 4 ori **A — Ă — O**, lăsăm capul pe umărul stâng. Revenind, inspirăm.
5. Repetăm exercițiul 4, dar aplecăm capul peste celălalt umăr.

6. Netezind cu palmele de 4 ori gâtul în timpul inspirației nazale, la expirație, articulăm în gând, rar **A — Ă — O**, având grijă să deschidem gâtulejul cât mai larg. Buzele rămân lipite, maxilarul inferior se lasă în jos.
7. Inspirăm profund pe nas și „rostim“, **în gând**, întins, fiecare din aceste vocale aparte, ca și cum ne-am „clăti“ cu ele gâtul, cavitatea bucală și cea nazală. Repetăm procedeul de 4 ori. Apoi cu gura închisă (buzele lipite, maxilarul coborât), întindem consoana **M** asociată cu vocala **U** (ca un muget cu gura închisă).
8. „Rostind“, în gând, **CA — CĂ — CO — CU** (apoi și **GA — GĂ — GO — GU**) lăsăm concomitent capul pe spate; urmează inspirația nazală și, revenind, lăsăm capul în piept articulând aceleași asocieri. Pot fi „rostite“ și de două ori la rând, într-o singură expirație, doar mai energic, ba cu capul pe spate, ba cu bărbia în piept. Exercițiul se repetă apoi și sonorizat. Toate exercițiile se execută de 4—6 ori.
9. Rotind lent capul când într-un sens, când în altul, vom rosti asocierile **GMI — ZMI — BMI — VMI, GNI — ZNI — BNI — VNI**. Vom proceda la fel cu vocalele: **Ă, A, O, U** (ex. **GMU — ZMU — BMU — VMU**).
10. Executăm o inspirație nazală, apoi prindem nasul cu două degete și, în timpul expirației, rostim rar o frază care să conțină mai multe consoane **M-uri** sau **N-uri**:

La-mă, mamă, și pe mine

Și mă fă frumos ca tine.

Sau:

Eu nîcîcînd nu cînt în gînd,

dar am gînd ca în curînd

să încep să cînt în gînd.

Luăm o nouă priză de aer (pe nas, firește), apoi astupăm nasul cu degetele și recităm textul nesonorizat, ci doar articulat.

Urmează o nouă inspirație, apoi zicem textul liber, fără să astupăm nasul.

Toate aceste exerciții, elementare, constituie o pregătire a aparatului fonorespirator pentru fonațiune, adică pentru vorbire.

Referințe:

1. Сценическая речь, уч., кол. авт., ред. И. П. Козлянинова. — Москва, 1976.

2. Zverev I. D. Lecturi despre om și sănătatea lui — Chișinău, 1991 (Traducere din limba rusă D. Stahi).
3. Mereuță V. Vorbirea expresivă, — Chișinău, 1997

Recenzent: V. Axionov, dr.habilitat, prof. univ.

Vladimir AXIONOV

CONSIDERAȚII ASUPRA SPECIFICULUI DISCIPLINEI DIDACTICE *ISTORIOGRAFIA MUZICALĂ*

CONSIDERATIONS UPON THE SPECIFIC FEATURES OF THE DIDACTIC DISCIPLINE *MUSICAL HISTORIOGRAPHY*

The article of U. Prof. Dr. Hbt. V. Axionov reveals two interpretations of the notion of *historiography*: an auxiliary science that deals with the study of the evolution and typology of historical conceptions. The author substantiates the basic objectives of the didactic discipline *Musical Historiography*.

Istoriografia muzicală este o parte componentă a științei despre artă și, concomitent, o disciplină didactică în instituțiile artistice de învățământ superior academic (universitar). Se evidențiază două interpretări de bază ale noțiunii de istoriografie:

- a) totalitatea scrierilor istorice (dintr-o țară, dintr-o anumită perioadă de timp, cu privire la o anumită problemă etc.),
- b) știința auxiliară a istoriei care se ocupă cu studiul evoluției concepțiilor istorice și al operelor istorice (1).

Structura și conținutul disciplinei *Istoriografia muzicală* se axează anume pe comprehensiunea evoluției și tipologiei concepțiilor muzical-istorice. Ne referim la „*istoria istoriei muzicii*“ și concomitent la „*teoria istoriei muzicii*“. Ultima noțiune era propusă de savantul german Hanns Brockhaus (2).

La prima treaptă a studiilor universitare (ciclul întâi, conform convenției *Bologna*) finisată de conferirea titlului de licențiat în arte, anumite aspecte ale *istoriografiei muzicale* se abordează tangențial și în parte la disciplinele didactice precum *Istoria muzicii universale*, *Istoria muzicii naționale*, *Armonia*, *Formele muzicale* (la toate specializările muzicale), *Contrapunctul*, *Organologia și orchestrația*, *Notografia modernă*, *Tehnicile*

componistice (la muzicologie și compoziție), *Istoria artei interpretative* (la întreprindere instrumentală, dirijat cor, canto).

Generalizarea cunoștințelor acumulate în cadrul ciclului întâi (studiile superioare de licență), aprofundarea lor, însușirea sistemică și multiaspectuală a *istoriografiei muzicale* este necesar să fie realizat în cadrul ciclurilor doi (masteratul) și trei (doctoratul). De acumularea cunoștințelor istoriografice au nevoie mai întâi de toate acei doctoranzi și competitori care în cursul studiilor anterioare nu au avut pregătire specială în domeniul muzicologiei.

Obiectivul principal al disciplinei *Istoriografia muzicală* îl constituie exegeza constituirii și dezvoltării științei despre istoria muzicii, despre diferite interpretări științifice ale procesului muzical-istoric reflectate în cărți, articole, manuscrise, materialele arhivistice etc. vizând etape și stadii ale acestui proces.

Conținutul formativ al disciplinei *Istoriografia muzicală* determină următoarele **finalități de studiu**:

La nivel de cunoștințe și înțelegere

- Să conștientizeze locul și funcțiile istoriografiei în universul științelor socio-umane
- Să conștientizeze locul și funcțiile istoriografiei muzicale în cadrul muzicologiei contemporane
- Să caracterizeze structura și conținutul istoriografiei muzicale ca domeniu științific și ca disciplină didactică
- Să definească și să explice conceptele de istoriografie muzicală

La nivel de aplicare

- Să se orienteze liber în istoria muzicii universale și naționale
- Să se orienteze ușor în literatura didactică, metodică și științifică vizând istoria muzicii a diferitelor țări ale lumii, la diferite etape și stadii ale procesului muzical-istoric
- Să dezvolte punctele de tangență și cele de divergență dintre Istoria muzicii și Istoriografia muzicală
- Să identifice și să compare diferite concepții privind istoriografia muzicală
- Să aplice metodele istoriografice în procesul de conștientizare a istoriei artei muzicale (istoria muzicii bisericești și a celei laice, istoria creației componistice și cea a artei interpretative, istoriografia etnomuzicologiei etc.).

La nivel de integrare

- Să supună analizei comparate lucrările științifice și metodicodidactice despre istoria muzicii și despre istoriografia ei apărute în a doua jumătate a sec. XX și la începutul sec. XXI
- Să utilizeze metodele istoriografice în procesul de elaborare a cursului de prelegeri la Istoria muzicii naționale și la Istoria muzicii universale
- Să utilizeze metodele istoriografice în procesul de elaborare a tezelor de masterat și de doctorat, în studiile științifice și lucrările metodicodidactice
- Să integreze cunoștințele acumulate în managementul științific și instructivdidactic.

Baza metodologică a disciplinei didactice de *Istoriografie muzicală* o constituie metoda istorico-teoretică complexă de abordare atât a procesului de evoluție a artei muzicale, cât și a etapelor, principiilor, modalităților de reconstituire și de interpretare științifică a acestui proces. Metodologia se axează, pe de o parte, pe principiul de istorism, iar pe de alta — pe comprehensiunea sistemică (teoretică), având ca scop viziunea teoretică (sistemică) asupra istoriei muzicii reflectate de lucrări în materie (compendiile, manualele, monografiile, articolele științifice, materialele de arhivă etc. vizând procesul muzical-istoric).

Istoriografia muzicală este concepută ca disciplină suplimentară necesară foștilor licențiați în arte la specialitățile *Interpretare instrumentală, Canto, Dirijare corală*, precum și licențiaților în *Științe ale educației* la specialitatea *Muzică* pentru a fi admiși la susținerea tezei pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor la specialitatea 17.00.01 — *Arte audio-vizuale (Arta muzicală)*. Cu alte cuvinte, licențiații în arte la specialitățile *Interpretarea instrumentală, Canto, Dirijare corală*, ca și licențiații în *Științe ale educației* la specialitatea *Muzică*, făcând doctoratul, pot fi admiși la susținerea tezei de doctor în studiul artelor la specialitatea 17.00.01 — *Arte audio-vizuale (Arta muzicală)* trecând prin examenul la *Istoriografie muzicală*. Accentul principal va cădea pe lucrul de sine stătător al doctorandului sau competitorului asupra surselor științifice, materialelor și documentelor recomandate. De aceea planul tematic și programa analitică la obiectul *Istoriografie muzicală* se axează pe diferențierea, subordonarea și sistematizarea surselor de informație științifică.

Primul modul de surse cuprinde lucrări științifice generalizatoare vizând istoria studierii artelor și modalitățile de abordare a istoriei

muzicii în contextul istoriei celorlalte arte. Modulul doi vizează analiza comparată a manualelor despre istoria muzicii universale divizate conform limbii de ediție și din punct de vedere regional: țările din Europa Centrală și de Vest, Rusia și țările din Europa de Est, SUA și America Latină. Urmează lucrările de ordin generalizator despre istoria esteticilor muzicale. Un modul aparte ține de materiale și documente muzical-istorice repartizate în două submodule: respectiv, istoria muzicii din Rusia și cea din țările vest-europene. Luând în considerație specialitatea inițială a viitorilor doctori, este necesar de studiat lucrările științifice și metodicodidactice despre istoria artei interpretative divizate pe domenii. Un loc aparte trebuie să ocupe analiza comparată a investigațiilor vizând evoluția istorică a genurilor, formelor și direcțiilor stilistice în muzica universală și în cea națională.

Modalitatea de bază a evaluării cunoștințelor va fi examenul oral. Sper că pregătirea pentru acest examen va lărgi considerabil aria de cunoștințe în domeniu, va impulsiona gândirea analitică, va acorda un ajutor în privința completării listei bibliografice anexate la textul tezei.

Referințe:

1. Apud: DEX, — București, 1998. — P. 510.
2. Брокхауз X. Размышления о теории истории музыки // Методологические проблемы музыковедения. Сборник статей. — Москва, 1987.

Recenzent: V. Mereuță (Grigoriev), prof. inter.