

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

# ANUAR ȘTIINȚIFIC: MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE

(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE

ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE DIN 10.04.2009)

Nr. 1 - 2 (8 - 9) 2009

NOTOGRAF PRIM

Chișinău

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

**Redactor coordonator:** Angela ROJNOVEANU, conf.univ, dr.în studiul artelor

**Redactor responsabil Arta Muzicală:** Vladimir AXIONOV, prof.univ., dr.hab. în studiul artelor

**Redactor responsabil Arta Teatrală:** Angelina ROȘCA, conf.univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil Arta Plastică:** Ala STARȚEV, conf.univ., dr. în studiul artelor

**MEMBRI:** Viorel MUNTEANU, prof.univ., dr. (Iași, România)

Enio BARTOS, prof.univ., dr. (Iași, România)

Florin FAIFER, prof.univ., dr. (Iași, România)

Miloš MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)

Miruna RUNCAN, prof.univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Elena CHIRCEV, conf.univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Veronica DEMENESCU, conf.univ., dr. (Timișoara, România)

Andrei MOSKVIN, conf.univ., dr. (Varșovia, Polonia)

Viorica ADEROV, conf.univ., dr. în filosofie

**Redactori literari:** Galina Budeanu

Ecaterina Iudina, lect.sup.

**Redactor:** Eugenia Banaru, conf.univ.

**Asistentă computerizată:** Renata Stan, magistrul în arta teatrală

**Tehnoredactare:** Șarban Cristian

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISBN 978-9975-9501-3-8

ISSN 1857-2251

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

**Academia de Muz., Teatru și Arte Plastice.** Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice / Acad. de Muz., Teatru și Arte Plastice; col. red.: Victoria Melnic (red. șef), Tatiana Comendant, Angela Rojnovceanu [et al.]. — Ch.: "Notograf Prim" SRL, 2011. — 206 p. — ISSN 1857-2251.

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

ISBN 978-9975-9501-3-8

200 ex.

378.4(478-25):7(082)=135.1=111=161.1

A 15

# Cuprins

## ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

### Arta muzicală

<b>VLADIMIR AXIONOV.</b> MANIFESTĂRILE ROMANTICE ȘI EXPRESIONISTE ÎN OPERA <i>SALOMEA</i> DE RICHARD STRAUSS INTERSECTIONS OF ROMANTICISM AND EXPRESIONISM IN AN OPERA <i>SALOMÉ</i> OF THE RICHARD STRAUSS.....	8
<b>VLADIMIR ANDRIEȘ.</b> CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DER <i>SCHWANENDREHER</i> DE P. HINDEMITH: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE THE P.HINDEMIT'S VIOLA CONCERTO <i>DER SCHWANENDREHER</i> : COMPOSITIONAL FEATURES.....	14
<b>VANGELIS KARAFILLIDIS.</b> TEHNICI DE COMPOZIȚII ÎN LUCRAREA LUI BELA BARTOK <i>MICROCOSMOS</i> (Analiza părților selectate din <i>Microcosmos</i> -ul lui Bartók) COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN BARTÓK'S <i>MIKROKOSMOS</i> (Analysis of selected pieces from Bartók's <i>Mikrokosmos</i> ).....	21
<b>STELA GUȚANU.</b> O NOUA VIZIUNE ASUPRA GENULUI DE TEATRU MUZICAL ÎN CONCEPȚIA TÂNĂRULUI COMPOZITOR ATHANASIOS TRIKOUPIIS A NEW APPROACH TO THE MUSICAL THEATRE GENRE, AS SEEN BY THE YOUNG COMPOSER ATHANASIOS TRIKOUPIIS.....	24
<b>ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА.</b> <i>БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА Д. ХРИСТОВА:</i> К ПРОБЛЕМЕ ГАРМОНИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ РАСПЕВОВ <i>BINECUVÂNTEAZĂ SUFLETE AL MEU PE DOMNUL AL LUI D. HRISTOV:</i> PROBLEMA ARMONIZĂRILOR CÂNTĂRILOR TRADIȚIONALE BISERICEȘTI "PRAISE THE LORD, OH MY SOUL" BY D. HRISTOV: ABOUT THE PROBLEM OF THE HARMONIZATION OF THE TRADITIONAL CHURCH MELODIES.....	26
<b>PETRU STOIANOV.</b> ANATOL VIERU — OMAGIUL DISCIPOLULUI ANATOL VIERU — HOMAGE OF A DISCIPLE.....	30
<b>VICTORIA MELNIC.</b> COMPOZITORUL ROMÂN VIOREL MUNTEANU: SCHIȚĂ DE PORTRET THE ROMANIAN COMPOSER VIOREL MUNTEANU: PORTRAIT SKETCH.....	33

<b>ELENA NISTREANU.</b> PREZENTAREA LIRICĂ DE CĂTRE DAVID GHERȘFELD ȘI MIHAIL MUNTEAN A EROULUI REVOLUȚIONAR DIN OPERA <i>SERGHEI LAZO</i> LYRICAL PRESENTATION BY DAVID GHERSFELD AND MIHAIL MUNTEAN OF THE REVOLUTIONARY HERO FROM THE OPERA <i>SERGHEI LAZO</i> .....	39
<b>DIANA COMAN.</b> UNELE REFLECȚII ASUPRA OPEREI <i>CASA MARE</i> DE MARK KOPYTMAN SOME REFLECTION ON OPERA <i>CASA MARE</i> BY MARK KOPYTMAN.....	49
<b>LUMINIȚA GUȚANU.</b> PRIVIRE ANALITICĂ ASUPRA UVERTURII OPEREI <i>DECEBAL</i> DE TEODOR ZGUREANU AN ANALYTICAL OVERVIEW OF THE OVERTURE OF THE <i>DECEBAL</i> OPERA BY TEODOR ZGUREANU.....	52
<b>LARISA BALABAN.</b> <i>IMNELE SFINTEI LITURGHII</i> DE M.BEREZOVSKI: PARTICULARITĂȚI DE GEN ȘI COMPOZIȚIE <i>HYMNS OF THE SAINT LITURGY</i> BY M.BEREZOVSKI: DISTINGUISHING FEATURES OF GENRE AND COMPOSITION.....	55
<b>ANA ȘIMBARIOV.</b> GENURILE DE CANTATĂ ȘI ORATORIU ÎN CREAȚIILE PENTRU COPII ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA THE GENRE OF CANTATA AND ORATORIO IN THE CREATION FOR CHILDREN OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	59
<b>VIORICA IURAȘCU.</b> MUZICA VOCALĂ A LUI IOAN SCĂRLĂTESCU VOCAL MUSIC IN IOAN SCARLATSCU'S WORK.....	63
<b>VICTORIA NIKITCENKO.</b> BORIS DUBOSARSKY. CICLUL VOCAL <i>EPIGRAME</i> PE VERSURI DE A.S.PUȘKIN CHAMBER-VOCAL CYCLE <i>EPIGRAMS</i> BY BORIS DUBOSARSKY ON THE VERSES BY A.S.PUSHKIN.....	65
<b>ЮЛИЯ ТРОЯН.</b> КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА <i>МАМИНЫ ДОЙНЫ</i> ВЛАДИМИРА РОТАРУ TRĂSĂTURILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL <i>DOINE DE LA MAMA</i> DE VLADIMIR ROTARU COMPOSITION AND DRAMATURGIC PECULIARITIES OF THE VOCAL CYCLE <i>DOINE DE LA MAMA</i> ( <i>MOTHER'S MELANCHOLY FOLK SONGS</i> ) BY VLADIMIR ROTARU.....	71
<b>СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА.</b> АКУСТИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЕМАНТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ РЕГИСТРОВ PREMIZELE ACUSTICO-PSIHOLOGICE ALE SEMANTICII REGISTRELOR MUZICALE THE ACOUSTIC-PSYCHOLOGIC PREMISES OF THE SEMANTIC EXPRESSIVENESS OF MUSICAL REGISTERS.....	78
<b>SNEJANA PÎSLARI.</b> ROLUL PALETEI TIMBRALE ÎN <i>DANSURILE SIMFONICE</i> DE PAVEL RIVILIS (PARTEA A II) THE ROLE OF TIMBRE IN THE SECOND MOVEMENT OF PAVEL RIVILIS'S <i>SYMPHONIC DANCES</i> .....	85



<b>ALIONA VARDANEAN.</b> SIGNIFICANCE OF CONCERTO №1 FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA BY DAVID FEDOV FOR THE EVOLUTION OF THE PIANO CONCERTO IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA APORTUL CONCERTULUI №1 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE DAVID FEDOV PENTRU EVOLUȚIA CONCERTULUI PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA.....	89
<b>ANASTASIA GUSAROVA.</b> <i>IMPROVIZAȚII</i> PENTRU FLAUT SOLO DE VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE <i>IMPROVISATIONS</i> FOR FLUTE SOLO BY VLADIMIR ROTARU: INTERPRETATIVE PECULIARITIES.....	93
<b>ANGELA MOLODOJAN-MITIȘOV.</b> CONCERTUL PENTRU VIOARĂ, INSTRUMENTE CU COARDE ŞI TIMPANE DE ZLATA TCACI THE CONCERTO FOR VIOLIN, STRINGS AND TIMPANI BY Z.TCACI.....	99
<b>ГАЛИНА МУНТЯН.</b> СООТНОШЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИЙ В РОМАНСАХ Е. КОКИ И Е. ДОГИ НА СТИХИ МИХАЯ ЭМИНЕСКУ CORELAREA DINTRE PARTIDA VOCALĂ ŞI CEA INSTRUMENTALĂ ÎN ROMANȚELE COMPOZITORILOR E. COCA ŞI E. DOGA PE VERSURILE LUI M. EMINESCU THE CORRELATION BETWEEN THE VOCAL AND INSTRUMENTAL PARTS IN THE ROMANCES BY E. COCA AND E. DOGA SET TOT POEMS BY MIHAI EMINESCU.....	106
<b>NICOLAE SLABARI.</b> VIȚA DE LĂUTARI ȘTEFĂNEȚ LA CONFLUENȚA TRADIȚIONALULUI ŞI MODERNULUI THE DYNASTY OF FIDDLERS ȘTEFĂNEȚ AT THE CONFLUENCE OF TRDITIONAL AND MODERN.....	110
<b>SVETLANA DOROȘ.</b> REFLECȚII ASUPRA FENOMENULUI ORNAMENTAL ÎN CÂNTECUL TRADIȚIONAL REFLECTIONS ON THE ORNAMENTAL PHENOMENON IN THE TRADITIONAL SONG.....	114

## Arta teatrală

<b>MILOŠ MISTRIK.</b> DRAMA SLOVACĂ MODERNĂ ÎNCEPÂND CU ANII '60 SLOVAK MODERN DRAMA SINCE 1960S.....	118
<b>ИРИНА КАТЕРЕВА.</b> ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ АНДРЕЯ ШЕРБАН THE THEATRICAL REALITY OF ANDREY SERBAN .....	124
<b>NADEJDA AXIONOVA.</b> ВЕХИ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ВЯЧЕСЛАВА АКСЕНОВА. REPERE MAJORE ÎN EVOLUȚIA DE CREAȚIE A LUI VEACESLAV AXIONOV THE MILESTONES IN THE CREATIVE EVOLUTION OF VYACHESLAV AXIONOV.....	130
<b>НИКОЛАЙ КАЗМИН.</b> ВЛИЯНИЕ ОРИЕНТАЛЬНЫХ И ДРУГИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ЕВРОПЕЙСКУЮ СЦЕНУ INFLUENCE OF ORIENTAL AND OTHER NATIONALS DRAMA SCHOOLS ON THE EUROPEAN SCENE.....	134

<b>НИКОЛАЙ КАЗМИН.</b> ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В КЛАССИФИКАЦИИ ВИДОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА PLASTIC THEATRE IN CLASSIFICATION OF DIVERSITY KINDS OF SCENIC ART.....	138
<b>ANDREI BURUIANĂ.</b> PRIORITĂȚILE INCONTESTABILE ALE FILMULUI SONOR SILENT FILM - SOUND FILM.....	143
<b>ANDREI BURUIANĂ.</b> ROLUL ZGOMOTULUI ÎN PRODUCȚIILE AUDIOVIZUALE THE CONCEPTION OF SOUNDS IN THE AUDIOVISUAL ARTS' SOUNDTRACKS.....	146

## Arte plastice

<b>SERGIU FUSU.</b> DESIGN PENTRU LUMEA REALA DESIGN FOR THE REAL WORLD .....	151
<b>ION JABINSCHI.</b> ERMINIA ȘI REPREZENTĂRILE RAIULUI ȘI IADULUI ÎN BISERICILE MEDIEVALE MOLDOVENEȘTI ERMINEA AND THE REPRESENTATION OF HEAVEN AND HELL IN THE MOLDOVAN MEDIEVAL CHURCHES .....	154
<b>VICTORIA ROCACIUC.</b> FRUMOSUL ȘI URĂTUL ÎN ARTA PLASTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA DIN PERIOADA SOVIETICĂ THE BEAUTIFUL AND THE UGLY IN THE FINE ARTS OF REPUBLIC OF MOLDOVA OF THE SOVIET PERIOD .....	159
<b>VICTORIA ROCACIUC.</b> METODE DE BAZĂ ȘI APLICAREA LOR ÎN CERCETAREA ARTELOR PLASTICE (1940-1990) THE PRINCIPAL METHODS AND THEIR APPLICATION IN STUDYING THE FINE ARTS OF THE 1940 <sup>s</sup> -1990 <sup>s</sup> .....	163
<b>ALA STARȚEV.</b> CONSIDERAȚII ASUPRA AUTOPORTRETULUI ÎN PICTURĂ REFLECTIONS UPON A SELF PORTRAIT IN PAINTING .....	166

## Științe socio-umane

<b>IURIE CARAMAN, TATIANA COMENDANT.</b> DIVERSITATEA CULTURII IN CONTEXTUL SCHIMBĂRILOR SOCIALE CULTURAL DIVERSITY IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGES .....	171
<b>VIORICA ADEROV.</b> CULTURĂ ȘI VALOARE. OBIECTIVE, CONȚINUTURI, FINALITĂȚI CULTURE AND VALUE. OBJECTIVES, CONTESTS, PURPOSES.....	175

<b>TATIANA COMENDANT, ECATERINA IUDINA.</b> ESEȚA CULTURII PENTRU TINERET THE ESSENCE OF CULTURE FOR YOUNG PEOPLE .....	178
<b>LUDMILA LAZĂR, VALENTINA ENACHI.</b> STATUL VERSUS CULTURA THE STATE VERSUS CULTURE.....	183
<b>LIDIA TROIANOWSKI</b> C.STERE: O TEMĂ DE PREDILECȚIE ÎN ZIARUL <i>LUMEA NOUĂ</i> C. STERE: A FAVOURITE SUBJECTE IN THE NEWSPAPER <i>THE NEW WORLD</i> .....	186
<b>VIORICA ADEROV.</b> DISLOCAREA SPIRITUALĂ ȘI PROMOVAREA „MOLDOVENISMULUI” ÎN PRIMII ANI AI REGIMUL SOVIETIC SPIRITUAL DISLOCATION AND PROMOTION OF MOLDOVENISM (COMMON IN MOLDOVA) DURING THE FIRST YEARS OF THE SOVIET SYSTEM.....	189
<b>VALERIU ȚURCAN, TATIANA COMENDANT.</b> DREPTURILE OMULUI DE CREAȚIE THE RIGHT OF CREATIVE MAN.....	192
<b>EUGENIA POPA.</b> IMPACTUL MASS-MEDIA ASUPRA SOCIETĂȚII: CONSIDERAȚII GENERALE <i>THE IMPACT OF MASS MEDIA ON SOCIETY: GENERAL CONSIDERATIONS</i> .....	195
<b>GALINA ZAMCOVAIA, TATIANA COMENDANT.</b> PARADIGMA COMPETITIVĂ A CUNOAȘTERII THE COMPETITIVE PARADIGM OF COGNITION.....	197
<b>MAIA COJOCARU.</b> CULTURA EMOȚIONALĂ A CADRELOR DIDACTICE UNIVERSITARE VERSUS AUTORITATE PROFESIONALĂ THE EDUCATIONAL CULTURE OF THE UNIVERSITY TEACHING STAFF VERSUS PROFESSIONAL AUTHORITY.....	200
<b>DAN IORDĂCHESCU.</b> CONSIDERENTE ACTUALE PRIVIND COMPETENȚA DE AUTONOMIE EDUCAȚIONALĂ A PROFESORULUI TOPICAL CONSIDERATIONS CONCERNING THE TEACHER’S COMPETENCE OF EDUCATIONAL AUTONOMY.....	203

**MANIFESTĂRILE ROMANTICE ȘI EXPRESIONISTE**  
**ÎN OPERA SALOMEEA DE RICHARD STRAUSS**  
INTERSECTIONS OF ROMANTICISM AND EXPRESIONISM  
IN AN OPERA SALOMÉ OF THE RICHARD STRAUSS

**VLADIMIR AXIONOV,**

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

*Influences of recent romanticism, dramatic art of the O. Wilde, Wagner's musical drama and symphonic poem of the F.Liszt are revealed. Different levels and aspects of the conflict in a content of an opera are considered. The specific character of treatment of leitmotives, features of their grouping among themselves is analysed. Parallels between the concept of an opera, the doctrine of the S.Freud and dramatic expressionist art are revealed. Motives of a sexual inclination, fear, obsession, characteristic for behaviour of heroes of an opera are underlined.*

Opera *Salomeea* de R.Strauss bazată pe textul dramei omonime de Oscar Wilde (tradusă în germană de Hedwig Lachmann) fiind o lucrare diametral opusă postulatelor „realismului socialist”, nu era încurajată în spațiul ex-sovietic, iar studierea ei a fost strict limitată. În alte țări ale lumii, această operă a ocupat și continuă să ocupe un loc prestigios în repertoriul teatrului liric. Există performanțele imprimări audio și video ale ei, inclusiv cu celebra basarabeancă Maria Cebotari în rolul principal<sup>1</sup>.

Oportunitatea studierii operei *Salomeea* este motivată de necesitățile extinderii spectrului de cunoștințe în domeniile esteticii și stilisticii muzicale și teatrale, în ceea ce privește corelarea tradiției și inovației în teatrul liric universal. Rezultatele analizei acestei opere vor contribui la completarea conținutului unor atare discipline didactice universitare precum *Istoria muzicii universale, Istoria și teoria stilurilor în arta muzicală, Analiza formelor muzicale*. În condițiile Republicii Moldova, implementarea informației științifice despre opera *Salomeea* poate servi la impulsivarea intențiilor de renovare a diapazonului repertorial al teatrului liric național.

Opera *Salomeea* ocupă un loc aparte în creația lui Richard Strauss. Ea a fost finisată în anul 1905, în urma poemelor simfonice apreciate ca culmea muzicii simfonice germane de la confluența sec. XIX – XX. Experiența simfonică a condiționat simfonizarea operei, iar noile concepții estetice și tendințe stilistice apărute în primul deceniu al sec. al XX-lea au influențat modernizarea teatrului liric – ceea ce și demonstrează opera *Salomeea* cu o mare putere de convingere. Privită sub aspectele conceptual și arhitectonic, această operă manifestă anumită modificare a dramei muzicale postwagneriene. Fără exegeza estetică și stilistică a operei *Salomeea* este greu de interpretat atât evoluția romantismului târziu, cât și nașterea expresionismului în arta muzicală<sup>2</sup>.

Temeliile metodei și esteticii romantice formulate cândva de Stendhal și Victor Hugo sunt extrem de pronunțate în opera lui Strauss. Ne referim mai întâi de toate la psihologism, la pătrunderea profundă în tainele sufletului omenesc – ceea ce, după Stendhal, vine de la Shekaspere căpătând explorarea culminativă la romantici. Conflictualitatea dramei romantice declanșată de Hugo a atins cota maximă de expresie în opera *Salomeea* până la crearea unui sistem complex al opozițiilor binare.

Nominalizăm numai cele mai de seamă opoziții: 1) între împărăția viciată evreiască și eroii principali (*Salomeea*, *Jochanaan*), 2) între tetrarchul iudaic Irod Antipas aflat permanent în stare nevrotată și soția sa Irodiada neîngrijorată de reflexii psihologice, 3) între *Salomeea* și tânărul sirian *Narraboth* îndrăgostit de *Salomeea* și respins de ea, 4) între erotismul exagerat personificat de *Salomeea* și ascetismul exagerat personificat de profetul *Jochanaan*, 5) între categoriile estetice de frumos și urât pronunțate la diferite nivele semantice. Frumoasa principesă *Salomeea* arată ca un adevărat monstru în scena finală a dramei. În optica *Salomeei* s-a schimbat aprecierea lui *Jochanaan*. În scena a doua din operă, el este caracterizat de *Salomeea* ca fiind urâtă, strașnică, iar începând cu scena nr. 3, *Jochanaan*

<sup>1</sup> Apud: Maria Cebotari, rec. 1944, Berlin Radio Symphony O/Artur Rother (Preiser 90222);

Maria Cebotari (*Salome*); Elisabeth H-nge (Herodias); Marko Ruthmuller (*Jochanaan*); Julius Patzak (Herod); Karl Friedrich (*Narraboth*); Vienna State Opera Orch/Clemens Krauss, cond. (live Covent Garden Sept. 30, 1947), GEBHARDT JGCD 0011/2 TT: 1 hr. 40 min. În <http://classicalcdreview.com/Salome.html>.

<sup>2</sup> Locul și aportul operei *Salomeea* în creația lui R.Strauss este apreciat la justa valoare în următoarele monografii: [1;2;3;4]. În română și în rusă este tradusă monografia lui E.Krause [5]. V.Konnov menționează tradiția romantică asimilată de *Salomeea* [6]. G.Ordjonikidze accentuează elementele expresioniste în cadrul operei [7].

devine pentru Salomeea exemplu de frumusețe, mult dorit obiect de dragoste.

În muzica operei, Salomeea și Jochanaan sunt prezentate de două grupuri contrare de leitmotive<sup>3</sup>. Grupul întâi va fi lansat la începutul operei. Uvertura sau Vorspiel-ul lipsește. Scena întâi începe cu replica lui Narraboth „Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”. Replica este precedată de leitmotivul Salomeei având un caracter neliniștit creat de schimbarea frecvență a desenelor ritmice și a direcțiilor de mișcări melodice (tirata ascendentă și salturile descendente) în partida clarinetului întâi *in A* susținut de acordurile flautelor, oboaielor și trompetelor *con sordino*, două pianе (exemplul 1). Sensibilitatea eroinei o caracterizează muzica valsantă gingașe a violinelor *divisi* care acționează împreună cu celesta (c.24, exemplul 2).

Celelalte leitmoteve ale Salomeei vizează diferite aspecte ale stărilor ei emotive dirijate exclusiv de pasiunea ei pentru Jochanaan. Mai întâi de toate apare motivul seducerii în partida clarinetului *in A* împreună cu soprano pe fundalul tremoland al harpelor (1 m. în. de c. 76, exemplul 3).

Ex. 1

Ziemlich fließendes Zeitmass. M. d=52

Andante mosso

ppp



Ex. 2



Ex. 3



Höh - - len, wo die Dra-chen hau - sen! Sie  
ra - - verns, where the dra-gons make their lair! They

pp marc.

Acest motiv penetrează întreg spațiul sonor al operei transfigurându-se în procesul de acțiune muzical-scenică. Cea mai acută și sălbatică variantă a acestui motiv menționează începutul monoscenei finale a operei cu capul tăiat al lui Jochanaan (c. 314, exemplul 4). Dorința nestăpănită a Salomeei capătă un caracter obsedat, ceea ce reflectă leitmotivul obsesiei cântat de soprano împreună cu instrumentele cu coarde, *forte*, *molto appassionato*, cuprinzând repetarea insistentă a sunetului ostinat urmat de intonațiile descendente pline de suspin (4 m. în. de c. 123, exemplul 5).

<sup>3</sup> B.Iarustovski menționează patru procedee de evoluție a leitmotivelor [8, p. 147].



Ex. 4

Musical score for Ex. 4, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *ff*, *cresc.*, and *p*. The vocal part includes the text "ihn.) (Viertel)" and *ff*.

Ex. 5

Musical score for Ex. 5, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *f*.

Decizia categorică a Salomeei de a-l poseda pe profet anticează strigătul eroinei „vreau capul lui Jochanaan”, cea ce generalizează leitmotivul dezideratului: unisonul groaznic a două trompete și două tromboane (1 m. în de B, exemplul 6).

Ex. 6

Musical score for Ex. 6, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *ff*.

Leitmotivul pasiunii înflăcărâte a Salomeei are un caracter bivalent. Pe de o parte muzica exprimă stare de extaz, pe de alta ea este pătrunsă de un mare avânt liric exprimând compătimirea lui R. Strauss vis-à-vis de drama existențială a eroinei (c. 93, exemplul 7). Acest avânt liric este determinat de reminiscența romantică provenită din liedul baladesc de Carl Loewe<sup>4</sup>. Extrem de pătrunzător și brutal sună ultima apariție a motivului de pasiune grație contrarietății armonice (*la diez* și *la becar* concomitente) incluse în *tutti, fortissimo* (2 m. în. de c. 361, exemplul 8).

Ex. 7

Musical score for Ex. 7, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *p* and *dim.*. The vocal part includes the text "Dein Leib ist weis wie der Schnee auf den Ber-gen Ju - dä - as. You look as white as the snows on the hills of Ju - dae - a."

<sup>4</sup> Vladimir Konnov menționează sursa concretă a melodiei împrumutate de R. Strauss din balada *Thom poetastrul* de Carl Loewe, urmaș al lui Franz Schubert în domeniul liedului romantic [6, p. 36].

Ex. 8

ritard. *molto largo*  
sehr breit

Sol.  
dei - - - nen Mund.  
thy - - - mouth.

208  
richt

Obiectul de pasiune al Salomeei, Jochanaan, are două leitmotive de bază. Motivul-portret al profetului sună maiestuos și sobru în expunerea coralică a patru corni (3 m. în. de c. 61, exemplul 9).

Ex. 9

*fp*  
(solennemente)

*pp*

Al doilea motiv axat pe juxtapunerea cvartelor perfecte și a tritonului în partida tromboanelor pe fundalul disonant al instrumentelor cu coarde în registrul grav are un caracter insistent și groaznic simbolizând profecie axată pe așteptarea judecării divine, pe blestemul împărăției desfrânată a lui Irod și Irodiada (7 m. după c. 61, exemplul 10).

Ex. 10

Wieder etwas mässiger.

*p*

*leggiero*

Juxta- și suprapunerea acestor complexe motivice sonorizează opoziția romantică a categoriilor diametral opuse.

Un alt procedeu preferat de romantici îl constituie transfigurarea grotescă a chipurilor și situațiilor dramatice. Drept exemplu servește cvintetul evreiesc plasat în centrul scenei a patra din opera *Salomeea* (c. 188) reproducând o mare discuție cvasi-filosofică lipsită de sens numită de V.Konnov „apoteoza absurdului”<sup>5</sup>. Muzica cvintetului provine din dezvoltarea leitmotivului evreilor axat pe juxtapunerea rapidă a două șaisprezecimi urmate de pătrime, pe salturile intevalice ascendente în partida oboaielor și clarinetelor pe fundalul figurațiunilor melodico-armonice ale violoncelor și violelor și pe isonul cornilor și tromboanelor (c. 4, *etwas lebhafter*, exemplul 11).

<sup>5</sup> Apud [6, p. 40].

Ex. 11

**Etwas lebhafter.**

Ca și romanele și nuvelele semnate de Novalis, Chateaubriand, opera *Tristan și Isolde* de Wagner, drama lui Wilde-Strauss este pătrunsă de atmosfera nocturnă. Replica lui Narraboth cu care începe opera („Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”) este urmată de fraza *molto espressivo* a violinelor prime și violoncelor *divisi* pe care o putem interpreta ca varianta liberă a motivului de dor de dragoste din *Tristan și Isolde* (m. 6–10, exemplul 12). În unele situații, lumina lunii simbolizează starea de vis senin, în celelalte scene, luna arată „ca o femeie care s-a ridicat din mormânt” (m. 13 – 16). Cu o groapă seamănă cisterna profundă în fundul căreia se află Jochanaan. Un alt loc de acțiune îl constituie terasa mare bogat decorată din palatul lui Irod.

Ex. 12

ist die Prin zes - sin Sa - lo - me heu - te Nacht!  
 is the Prin - cess Sa - lo - mè to - night!

*mf molto espr.*

Page. 1

Sieh' die Mond - schei - be, wie sie selt - sam aus - sicht.  
 See the moon, oh look, how strange the moon seems!

*dim.*

Privită sub aspect arhitectonic, opera *Salomeea* continuă tradiția dramei muzicale a lui Richard Wagner. Despre aceasta mărturisesc scenele de lungă durată urmate fără pauze, axate pe dezvoltarea continuă susținută de sistemul leitmotivic, interpretarea declamatorie a partidelor vocale, sunarea grandilocventă, masivă a orchestrei, mai întâi de toate în cadrul interludiilor sau antractelor simfonice plasate între scenele operei. Strauss utilizează componența cvadruplă a orchestrei simfonice mari îmbogățită de două clarinete suplimentare, grupul lărgit al alăturilor (6 corni, câte 4 trompete și tromboane), o mare baterie de percuție, 2 harpe, celestă, orgă, circa 60 instrumente de coarde.

O trăsătură nouă, în comparație cu operele wagneriene, vizează pătrunderea structurii poetice în



compoziția operii. Ca și poemul simfonic lisztian scris în forma monopartită de proporții, opera *Salomeea* îmbrățișează scenele componente, patru la număr, într-un act mare. De aceea, această operă poate fi apreciată ca opera-poem<sup>6</sup>. Încă un element inovator îl prezintă intervenția dansului încorporat în scena finală a operii. Ne referim la *Dansul extatic al Salomeei cu cele șapte văluri* (9 m. după c. 247). Salomeea interpretează acest dans îndeplinind rugămintea lui Irod având ca scop tainic realizarea dezideratului pe care îl formulează după dans: „Vreau capul lui Jochanaan!” *Dansul cu cele șapte văluri* este tratat ca primul nod al leitmotivelor operii<sup>7</sup> (al doilea nod leitmotivic se situează în monoscena finală).

Protagoniștii principali din operă, mai întâi de toate Salomeea și Irod, demonstrează elocvent transfigurarea eroului romantic în cel expresionist. Deseori eroii din lucrările artistice ale dramaturgilor și muzicienilor romantici au fost nemulțumiți de lumea din jurul lor, de relațiile curente interumane. De aici reiese singurătatea și îndepărtarea de lume a lui Childe Harold, Manfred, Evgheni Oneghin, Peciorin, a Olandezului zburător sau a lui Wotan. În opera *Salomeea*, singurătatea și îndepărtarea ființelor umane capătă un caracter atotcuprinzător. Narraboth nu vrea să audă cuvintele de avertizare ale pajului („nu te uita la Salomeea”, sc. 1). Salomeea nu acordă atenție sentimentelor lui Narraboth (sc. 2). Mai mult decât atât, ea este indiferentă la sinuciderea lui Narraboth (sc. 3). Ea nu vrea să audă spusele lui Irod (sc. 4). Irodiada nu vrea să pătrundă în starea de frică a soțului Irod (sc. 4). Nimeni nu poate și nu vrea să înțeleagă prezicerile lui Jochanaan. Jochanaan respinge pasiunea principesei Salomeea, o blestemă groaznic (sc. 3 și 4)<sup>8</sup>. În fine, Salomeea rămâne complet solitară sărutând nu obiectul viu al dragostei, ci o parte a cadavrului – capul tăiat al lui Jochanaan.

Deja romanticii aveau multe rezerve față de comprehensiunea conștientă a lumii. „Rațiunea greșește, sentimentul – niciodată”. Această replică pronunțată cândva de Robert Schumann a devenit o adevărată emblemă a creației expresioniste. Reprezentanții expresionismului au pierdut complet credință în construcția rațională a lumii. Hermeneuticii sistematice, conștientizării raționale a faptelor și evenimentelor îi era opusă intuiția, sfera tainică și magică a supra- și subconștientului.

Supraconștientul este interpretat de expresioniști ca o energie spirituală parvenită „de sus”, din sferele transcendentală, ancestrală și arhetipală. Mai multe arhetipuri de așa fel cuprinde Biblia la care au apelat în diferită măsură Paul Klee utilizând simbolicul crucii, Vasili Kandinsky în *Murnau-vedere cu biserica*, Emil Nolde în *Răstignirea*. În această ordine de idei, sunt semnificative oratoriul nefinisat *Scara lui Jakob*, opera *Moses și Aaron*, Psalmul 130 *De profundis* de A.Schönberg, *Cinci canoane*, op. 16 pe textele latine de A.Webern. Autorii operii *Salomeea* au modificat secvențe din capitolul al XIV-lea al Sf. Mathei și din cel al VI-lea al Sf. Mark. Conform acestor capitole din Testamentul nou, Salomeea, cerând tăierea capului profetului, îndeplinește porunca Irodiadei. În opera lui Strauss, profetul Jochanaan devine obiect al pasiunii fatale a Salomeei și, în același timp, cel mai de seamă antipod al ei.

Pătrunderea expresionistă în subconștientul omului este foarte aproape de doctrina psihanalitică elaborată de Sigmund Freud. „Aparatul psihic refulează dorințe, în special cele cu conținut sexual și agresiv, acestea fiind conservate în sisteme de idei inconștiente... Conflictul inconștient este sursa **nevrozelor**”, – scria Freud. Starea de nevrozitate domină pe parcursul operii lui Strauss. Cuvintele de groază, de frică au devenit leitcuvinte ale lucrării în întregime, începând cu replicile ostașului și pajului: „Tetrarchul arată groaznic”, „trebuie să se întâmple ceva groaznic”. Culmea halucinațiilor groaznice se situează la începutul scenei a patra în partida lui Irod. Grație abundenței halucinațiilor de groază opera *Salomeea* a fost numită „visul transformat într-un coșmar”<sup>9</sup>. Anume de la Irod pornește „galeria” eroilor nevrotici caracteristici dramaturgiei expresioniste. Irod intuiește apropierea pericolului strașnic fiind purtătorul de bază al situației de așteptare. Această situație penetrând deja operele lui Wagner, a ieșit în prim-plan în creația expresionistă. Din acest punct de vedere, este semnificativă denumirea primei

<sup>6</sup> Trăsăturile poetice accentuează Norman Del Mar [1, p. 286]. V.Konov propune comparația compoziției operii *Salomeea* cu forma de sonată în al cărei cadru scenele 1 – 3 îndeplinesc funcția de expoziție, scena a patra este tratată ca dezvoltare, iar monologul final al eroinei este interpretat ca repriză [6, p. 38–39].

<sup>7</sup> Aici sunt juxtapuse și suprapuse motivele de deziderat (2 m. în. de B), profecție (M), obsesie (1 m. după M), pasiune (1 m. după O, T), seducere (9 m. după R) sensibilitate (6 m. după W).

<sup>8</sup> Dezacordul mentalității și sentimentelor eroilor menționează dialogurile de discordanță. Boris Iarustovski menționează patru scene dialogate: 1) Salomeea – Narraboth, 2) Salomeea – Jochanaan, 3) Irod – Salomeea, 4) Salomeea – Irod [8, p. 60].

<sup>9</sup> Apud [9, p. 95].

opere a lui Schönberg (*Așteptare*).

Un alt aspect al stării emotive a Tetrarchului îl constituie atracțiile erotice față de fiica sa vitregă Salomeea. Soția lui Irod, după spusele lui Jochanaan, a avut relații sexuale cu toți bărbații din jur. Dragostea Salomeei pentru Jochanaan se transformă într-o pasiune patologică nestăpănită. Ea vrea să-l aibă în orice condiții, chiar dacă nu în viață, apoi mort. În scena finală a operei, instinctul sexual coincide cu cel de agresiune. Principesei Salomeea îi este adus pe o tavă de argint capul tăiat al lui Jochanaan pe care ea îl sărută extatic. Fiind îngrozit, Irod pronunțește soldaților să ucidă această femeie. Salomeea își găsește moartea sub scuturile ostașilor<sup>10</sup>.

Cu toate acestea, finalul teribil al operei nu poate fi interpretat numai ca chintesența erotismului și agresiunii, deoarece însăși muzică cuprinde atât cruzimea expresionistă, cât și un mare avânt romantic. Alături de motivul repetat „dă-mi capul lui Jochanaan”, alături de simbolurile muzicale ale pasiunii fatale, ale setei sărutului capului tăiat (obsesia), sună varianta deformată a melodiei lui Loewe (exemplul 8). Deformarea citatului liric al muzicii romantice simbolizează atât furiozitatea pasiunii Salomeei cât și exprimarea melodramatică a sentimentul de compătimire. Compătimirea strigătoare a marelui muzician potolește explozivitatea expresionistă a situației scenice.

### Referințe bibliografice

1. DEL MAR, N. *Richard Strauss, a critical Commentary of his life and works*. London, 1962.
2. OSBORN, CH. *The Complete Operas of Richard Strauss*. New York, 1991.
3. GILLIAM, B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge, 1999.
4. LIEBSCHER, J. *Richard Strauss und das Musiktheater*. Berlin, 2005.
5. KRAUSE, E. *Richard Strauss*. București, 1965.
6. КОННОВ, В. Опера Рихарда Штрауса Саломея (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке). În: *Tradiții și inovații în muzica sec. al XX-lea*. Chișinău, 1997.
7. ОРДЖОНИКИДЗЕ, Г. Саломея и Электра Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере). В: *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып.5.
8. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Москва, 1971, кн.1.
9. MANN, W. *Richard Strauss. Das Opernwerk*. München, 1967.

## CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ *DER SCHWANENDREHER* DE P.HINDEMITH: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE THE P.HINDEMITH'S VIOLA CONCERTO *DER SCHWANENDREHER*: COMPOSITIONAL FEATURES

VLADIMIR ANDRIEȘ,  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*P. Hindemith - one of the most representative German composers of the twentieth-century, and also a remarkable personality of world music culture, is the author of an impressive number of concertos for various solo instruments. In his works Hindemith restored ties with the tradition of modernity, combining the Gregorian singing and the old German folk song, baroque techniques and contemporary ways of expression. Among the creations that strongly manifest these traits is the Concerto for viola and orchestra Der Schwanendreher, considered in this article. Composed in 1935, the Concerto is a product of Hindemith's mature neo-classical style, marked by a clearer tonality and a less dense polyphony than the music of the previous decade.*

P. Hindemith - unul dintre cei mai reprezentativi compozitori germani ai secolului XX, dar și o personalitate remarcabilă a culturii muzicale universale, este autorul unui număr impunător de concerte instrumentale, reînviind în ele vechiul stil concertant al barocului prin numeroasele opoziții *tutti-soli*. Concertele sale sunt adresate celor mai diverse instrumente solistice: orgă (1927, 1962), vioară (1939), violoncel (1940), pian (1945), clarinet (1947), corn (1949), fagot (1949) ș.a. Câteva din

<sup>10</sup> Scena finală cu capul tăiat îmbrățișează variantele extatice ale motivelor Salomeei (1 m. în. de c. 314), seducerii (3 m. după c. 315), obsesiei (1 m. după c. 319), dezideratului (c. 329), pasiunii (c. 335), profeției (7 m. în. de c. 339), lui Jochanaan (c.341). Ultima fază a scenei (c. 355) se axează pe motivele seducerii, obsesiei și pasiunii.

lucrările sale concertante nu poartă denumirea de concert, ci se numesc pur și simplu muzici: *Muzica concertantă pentru pian, alămuri și două harpe* (1930), *Muzica camerală* (în fiecare din cele 6 cicluri el scoate în evidență diferite instrumente solistice, de exemplu, în nr.4 vioara, în nr.5 viola, în nr.6 viola *d'amore*, nr.1 este un *concerto grosso*, nr.2 este concepută pentru pian și 12 instrumente, nr.3 pentru violoncel *obligato* și 10 instrumente), *Muzica funebră pentru violă și corzi* (1936).

În lucrările sale compozitorul a reînnotat legăturile modernității cu tradiția, îmbinând cântecul gregorian, vechiul cântec popular german, tehnicile baroce și modalitățile de exprimare contemporane.

Printre creațiile în care se manifestă cu pregnanță aceste trăsături se numără și concertul pentru violă și orchestră *Der Schwanendreher*, care reflectă atracția lui Hindemith față de cântecul popular (Volkslied), dar și față de stilul concertant baroc. *Der Schwanendreher* - o lucrare viguroasă, plină de imagini muzicale foarte pregnante, a fost compus în anul 1935 și este un produs al stilului neo-clasic matur al lui Hindemith, marcat de o tonalitate mai clară și de o polifonie mai puțin densă decât cea din muzica din deceniul precedent.

Hindemith, al cărui interes pentru violă a fost destul de intens pe parcursul vieții, el singur fiind un violist virtuoz foarte cunoscut care a evoluat atât în componența cvartetului *Amar*, cât și în calitate de solist, a scris o serie de lucrări concertante pentru acest instrument îmbogățind considerabil repertoriul destul de sărac al instrumentului. Hindemith a contribuit într-o foarte mare măsură la schimbarea atitudinii față de acest instrument care pe parcursul secolelor anterioare adesea era privit ca o „Cenușăreasă” în lumea instrumentelor muzicale. Minunatele creații scrise pentru violă de Telemann, Bach, Mozart, Berlioz erau mai curând excepții din regula generală a timpului; viola era văzută mai întâi de toate ca un instrument orchestral la care cântau, de regulă, violoniștii mai puțin dotați. Creațiile lui Hindemith au scos în evidență posibilitățile timbrale și tehnice ale violei, demonstrând și capacitățile expresive deosebite ale ei. *Der Schwanendreher* este ultimul dintre cele trei lucrări pentru violă și orchestră semnate de Hindemith: *Muzica de cameră Nr.5* (op.36 Nr.4, 1927) și *Muzică concertantă* (op.48, 1930). Acest concert reprezintă un punct culminant atât în creația lui P.Hindemith, cât și în palmaresul lucrărilor ce formează astăzi repertoriul didactic și concertistic pentru violă.

Concertul *Der Schwanendreher*<sup>1</sup> a fost scris în vara și toamna anului 1935, la doar trei luni după finalizarea simfoniei *Mathis Pictorul* (cu care denotă puternice legături spirituale), perioadă în care compozitorul, în semn de protest față de ideologia tot mai agresivă a fascismului care a venit la putere în Germania, s-a autoexilat, retrăgându-se într-o „emigrare interioară” (după expresia lui Michael Kube). La momentul compunerii concertului Hindemith era deja un maestru pe deplin format, cu un stil propriu bine conturat. Despre aceasta ne vorbesc toate lucrările scrise în același an: *Sonata în E pentru vioară și pian*, simfonia *Mathis Pictorul*, *Patru piese pentru vioară și pian*, *Șase piese pentru tenor și pian*. Premiera concertului *Der Schwanendreher* a avut loc la 14 noiembrie 1935 la Amsterdam, în interpretarea *Concertgebouw Orkest* dirijată de Willem Mengelberg, partida violei fiind interpretată de Paul Hindemith.

Concertul este inspirat de culegerea de cântece populare *Altdeutsches Liederbuch* publicată în 1877 de către Franz Böhme și reprezintă o culminație firească a preocupărilor anterioare ale lui Hindemith în domeniul muzicii populare. Toate cele trei părți reflectă atât la nivelul tematismului, cât și la cel al semanticii muzicale cele patru cântece populare cu tempo și caracter diferit ce au servit drept bază intonativă pentru părțile respective. Cântecul *Seid ihr nicht der Schwanendreher ? (Nu tu ești oare bucătarul ce rotește rotisorul cu lebede?)* de la care provine denumirea concertului este folosit

<sup>1</sup> Titlul *Der Schwanendreher* reflectă un termen medieval și descrie bucătarul menit să rotească rotisorul pe care se frige o lebădă. Autorul prefetei la una din imprimările concertului (Nonesuch H-71239, Japan Philharmonic Symphony Orchestra, dirijor Akeo Watanabe, solist Raphael Hillyer) Daniel Kavanaugh propune o interpretare muzicală a acestui cuvânt, afirmând că flașnetarul în germană se numea uneori *Der Schwanendreher*, posibil din cauza asemănării între manivela flașnetei și gâtul lebedei.

<sup>2</sup> În varianta lui Daniel Kavanaugh *Nu tu ești oare flașnetarul...*

în final<sup>3</sup>. Ca și simfonia *Mathis Pictorul* concertul este plin de suflul artei populare și de imagini ale vieții medievale<sup>4</sup>. Această adresare față de muzica populară germană este foarte semnificativă pentru perioada respectivă în care Hindemith presimțea deja despărțirea de Patrie.

În prefața concertului autorul descrie o scenă din viața medievală : „un Spielmann vine într-o companie de petrecăreți și le demonstrează tot ceea ce a adus el din călătoriile sale : cântece mai vesele și mai triste, iar în final și o melodie dansantă. Cu imaginația și dexteritatea pe care le posedă el înfrumusețează melodiile și prelucrează temele dând dovadă de o fantezie bogată”. Imaginea acestui Spielmann, după cum menționează T.Levaia și O.Leontieva [3, 243], domină întreg concertul fiind concentrată în partida solistului și în opinia mai multor cercetători este un autoportret al compozitorului, „personalitatea sa modestă, melancolică, dar totodată puternică și vioaie întrezărindu-se în toate paginile concertului. Anume el este acel Spielmann despre care scrie compozitorul în prefață și care prezintă publicului melodii din Patria sa” [1].

Cele trei părți ale concertului se încadrează perfect în structura canonică a acestui gen, păstrând și corelațiile tradiționale de tempo: *repede – lent – repede*. Atrage atenția componența mai puțin obișnuită a orchestrei, din ea lipsind viorile și violele. Prin utilizarea unei componente reduse a instrumentelor cu coarde compozitorul, probabil, a dorit să evidențieze mai bine timbrul violei solistice.

Partea I este concepută într-o formă mixtă în care sunt evidente trei compartimente, cele extreme având rol de introducere și încheiere, iar compartimentul central fiind realizat în forma de sonată cu episod bazat pe una din temele din introducere<sup>5</sup>.

introducerea	forma de sonată		încheierea
A	B		A <sub>1</sub>
a b c b1	TP(d) TS(e) episod (b)	TP(d) TS(e)	a b d
1 2 3	7m – 4 6 10	13 15	18 19 20

La baza formei stau trei tipuri de tematism: improvizatoric, cantabil și concertant. Primul (a, c) este concentrat în partida solistului și reflectă chipul muzicantului popular. El este evident în special în introducere și în încheiere. Al doilea este inspirat din tema cântecului popular *Zwischen Berg und tiefem Tal* (Între-un munte și-o vale adâncă) sunând de regulă la instrumentele de suflat (b). Ultimul tip, reprezentat de temele formei de sonată (d – TP și e – TS), întruchipează imaginea orchestrei populare care îi acompaniază solistului, se întrece în măiestrie cu acesta și dialoghează cu el.

Primul compartiment, după cum am menționat deja, are o funcție introductivă. El debutează cu un discurs al violei solo realizat în factură acordică pe sunetele cvintei și tonicii (Exemplul 1) ce îndeplinește rolul cadenței solistice. Aici predomina intonațiile *lamento*, ritmul punctat și caracterul dramatic, uneori chiar tragic al muzicii.

Ex.1.

**Langsam** (♩ etwa 60)



După această scurtă cadență a violei solo, în orchestră este expusă melodia cântecului popular (Exemplul 2).

<sup>3</sup> Unii cercetători găsesc în imaginea bucătarului ce frige lebedele o metaforă la adresa relațiilor dificile între nazismul care căpăta tot mai mare amploare în Germania și artiști obligându-i unul câte unul să emigreze [1; 2]. Peste doi ani după premiera concertului *Der Schwanendreher* autoritățile germane vor interzice interpretarea muzicii lui Hindemith, determinându-l pe compozitor să emigreze în SUA (în 1940).

<sup>4</sup> Vom menționa că și în renumita cantată *Carmina Burana* de Orff, care a apărut aproape în același timp (1935-1936) și care la fel ca și concertul *Der Schwanendreher* reflectă tematica poeziei și muzicii medievale, există o arie a lebedei prăjite.

<sup>5</sup> Cercetătoarele T.Levaia și O.Leontieva definesc forma primei părți a concertului *Der Schwanendreher* ca una sonato-concertantă (сонатно-концертная композиция) și menționează că acest tip de compoziție se întâlnește foarte frecvent în creația lui Hindemith [3, p.245].



Ex.2.



Intrarea orchestrei la nuanța de *p* (1) creează o stare de neliniște ce este accentuată de ritmul punctat și armoniile disonante ce contrastează puternic cu tema populară. Următoarea intervenție a violei preia de la orchestră ritmul punctat îmbinându-l cu intonațiile improvizatorice, cu desenul ritmic capricios și armoniile cromatice astfel realizându-se prima culminație a acestei părți după care urmează o bruscă scădere de tensiune odată cu revenirea temei cântecului popular cu care se finalizează introducerea.

Tema grupului principal al formei de sonată este viguroasă, avântată păstrând totodată ritmul punctat din introducere și caracterul destul de tensionat al acesteia (Exemplul 3).

Ex.3.



Expusă inițial în partida violei solistice această temă (*Mässig bewegt, mit Kraft*) trebuie cântată energetic, cu viteza rapidă a arcușului și cu un arcuș cât e posibil de mare. Ulterior tema va fi preluată de orchestră (puntea, 3 măsuri după cifra 4), violei revenindu-i rolul de acompaniator. Pe parcursul punții intonațiile din debutul temei principale sună în diferite tonalități formând un dialog între solist și orchestră.

Tema secundară (cifra 6) cu toate că păstrează ritmul punctat caracteristic introducerii, dar și temei principale, este mai lirică, mai aeriană, mai capricioasă, aducând un contrast puternic față de compartimentele precedente. Ea se expune la început în orchestră și apoi la violă (Exemplul 4).

Ex.4.



În expoziție tema secundară este supusă unei dezvoltări tonale prin secvențe (cifra 7). Concluzia este bazată pe aceeași figură ritmică punctată și sună ca o continuare a grupului secundar, la sfârșitul ei fiind reluate și intonațiile acestuia.

Tratarea se deschide cu un compartiment cu o pulsație ritmică uniformă prin pătrimi care conduce spre episodul în care va fi sonorizată tema cântecului popular la diferite grupuri de instrumente de suflat și în diferite tonalități (*a, e, h*). Viola își continuă discursul ce servește drept contrapunct

melodic contrastant la această temă populară. În cifra 11 contrapunctul melodic se transformă în unul acordic pentru ca ulterior (cifra 12) viola să intoneze un nou contrapunct melodic provenit din tema grupului principal, anticipând astfel intrarea reprizei (cifra 13). Astfel putem conchide că în acest episod Hindemith îmbină dezvoltarea tonală a temei cântecului popular cu cea contrapunctică.

În repriză temele nu suferă careva modificări de conținut sau de imagine în comparație cu expoziția. Un semn distinctiv al acestei reprize o constituie caracterul ei dezvoltator (cifrele 16-17) compensându-se astfel lipsa dezvoltării temelor în tratare.

Încheierea repetă aproape integral introducerea păstrând aceeași ordine a materialului tematic (elementele *a* și *b*). La sfârșitul ei însă la orchestră se fac auzite în îmbinare contrapunctică ambele teme ale sonatei.

Partea II *Sehr ruhig, Fugato* ca și prima, include trei compartimente mari în care se prelucrează două cântece populare contrastante după caracter și tempo (cantabil – dansant; lent – repede). În interiorul lor compartimentele se divizează formând o structură concentrică.

A (cântecul I)	B (cântecul II)	A (cântecul I)
a b	c	b <sub>1</sub> a <sub>1</sub>
preludiu cântec	fugato	cântec preludiu

Discursul debutează cu un preludiu lent bazat pe o temă cantabilă, poetică și visătoare cu elemente de siciliană expusă de violă și acompaniată foarte discret de harpă pentru a-i scoate în evidență caracterul expresiv și plastic, amintind sonoritățile diafane din *Concertul Îngerilor* (Exemplul 5).

Ex.5.



Această temă lirică la 6/8 este urmată de melodia cântecului folcloric *Nun laube, Lindlein laube* (Înverzește, teiule, înverzește; Langsam, 2/4) prezentată în forma unui coral susținut de instrumentele de suflat pe fundalul căruia viola solistică intervine cu frânturi ale temei inițiale. (Exemplul 6).

Ex.6.



Compartimentul central al părții secunde este un fugato a cărui temă energică este preluată din cântecul popular *Der Gutzglauch auf dem Zaune* (Cucul stă pe gard) expusă pe rând de toate instrumentele de suflat din lemn, apoi de contrabași fiind însoțită de un contrasubiect păstrat care o va însoți pe tot parcursul expoziției. (Exemplul 7).

## Ex.7.



Acest exemplu contravine afirmației muzicologului N.Bati care scrie că Hindemith nu folosește contrasubiecte păstrate [4, 289]. Este interesant faptul că pe tot parcursul fugato-ului tema treptat va pierde ultimele sale două măsuri pe baza cărora sunt realizate interludiile. Modificarea dimensiunilor temei, după cum menționează aceeași N.Bati, este un procedeu foarte tipic pentru fugile lui Hindemith [4, 292]. De asemenea dorim să atenționăm și asupra faptului că tema are două variante „modale” – unul major și altul minor. Această diferențiere modală este mai puțin obișnuită pentru tonalitatea lui Hindemith, care după cum se știe, este una cromatică cu 12 trepte fără înclinație modală evidentă. Planul tonal al fugato-ului este destul de interesant, diferențierea modală a variantelor temei jucând un rol constructiv suplimentar în delimitarea secțiunilor formei. Astfel în expoziție tema sună în varianta sa majoră în tonalitățile *F*, *C*, *G* și *F*. În divertisment se fac auzite expunerile minore în *ces* și *cis*, urmând (după interludiu) cele în *c*, *f* și *c*, iar în repriză tema din nou sună în varianta ei majoră în tonalitățile *F* și *C*.

Timbrul violei solistice se face auzit abia în interludiul ce separă expoziția de compartimentul median al fugato-ului. Ulterior un interludiu similar va fi plasat și înainte de repriză. În acest fugato, ca și în alte fugi semnate de compozitor, anume interludiile (în cazul dat alături de factorul modal) joacă rolul decisiv pentru determinarea hotarelor compartimentelor fugii. Despre aceasta menționează și N.Bati în articolul *Formele polifonice în creația simfonică a lui P.Hindemith* [4, 295]. Aceste două interludii se bazează pe prelucrarea imitativă a motivului cu ritm punctat din ultimele măsuri ale temei la diferite instrumente ale orchestrei (cifra 8) exemplificând afirmația muzicologului N.Bati care notează că „Hindemith integral își construiește toate interludiile pe metoda dezvoltării” [4, 295]. În mijlocul divertismentului compozitorul introduce un nou interludiu provenit și el din unul din motivele temei în varianta inversată.

Acest fugato care ne permite să admirăm din plin tehnica contrapunctică și dramaturgia timbrală a lui Hindemith, îndeplinește, de fapt, funcția de scherzo al unui ciclu sonato-simfonic, astfel partea secundă a concertului îmbinând cele două părți mediane – partea lentă și cea scherzo. El poate servi drept argument în favoarea afirmației că la Hindemith aproape nu există diferențiere între fugato și fugă deoarece fugato frecvent are o formă desfășurată, o compoziție foarte clară și un plan tonal ce depășește cadrul relațiilor de tonică și dominantă [4, 296].

Repriza preludiului începe cu corul fiind urmată de tema lirică care contrapunțiază cu tema cântecului *Înverzește, teiule, înverzește*, în consecință conturându-se forma concentrică ilustrată în schema.

Partea a treia are un caracter dansant de joc fiind expusă în formă de variațiuni libere pe tema cântecului popular *Seid ihr nicht der Schwanendreher* (Exemplul 8).

## Ex.8.

Mäßig schnell (♩ = 100)



Tema cântecului *Nu tu ești oare omul ce rotește rotisorul cu lebede* articulează o formă bipartită simplă prima perioadă a căreia sună inițial la orchestră fiind preluată ulterior de viola solistică. În cea de-a doua perioadă se face auzit un element tematic relativ nou înrudit cu tema fugato-ului din partea secundă a concertului (Exemplul 9).

Ex.9.



După expunerea temei urmează un șir de variațiuni în care compozitorul dă dovadă de o deosebită inventivitate și măiestrie componistică în prelucrarea materialului cântecului popular, oferindu-i solistului posibilitatea de a-și demonstra din plin virtuozitatea<sup>6</sup>.

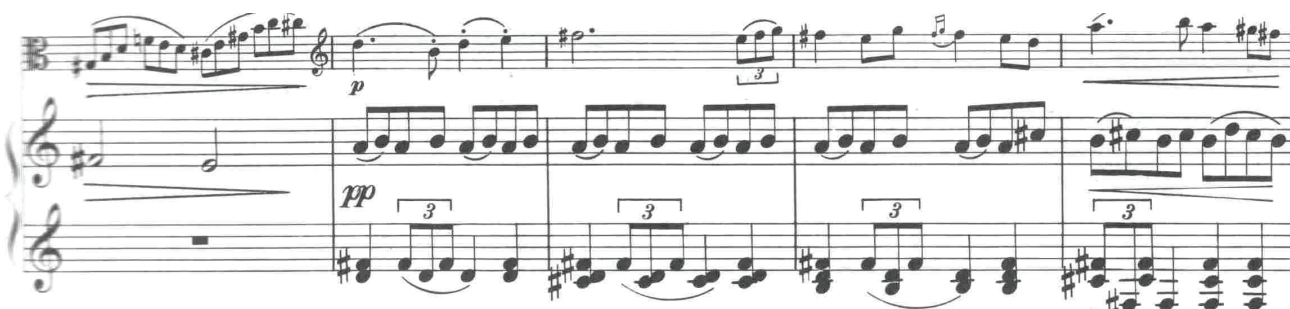
### Planul variațiunilor

	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Coda
Nr.de	26	26	25	25	24	20	43	20	19	20	20	20	26	22
măs.														

În unele variațiuni tema parcă se dizolvă în figurațiile ornamentale doar unele intonații ale ei putând fi deslușite fie în partida solistului, fie în factura orchestrală (vezi variațiunile I, II, IV, VI, VII, X). În alte variațiuni (III, VIII, IX, XII), din contra, tema se aude foarte bine fiind reluată aproape integral de unele dintre instrumentele orchestrei.

Totodată dorim să menționăm că acest final denotă și unele trăsături de sonată și de formă tripartită cu partea mediană contrastantă. Trăsăturile de sonată se datorează apariției în variațiunea IV a unei teme relativ noi provenite din tema de bază însă având un caracter mai liric și fiind reluată în variațiunea XI în tonalitatea de bază *C* (spre deosebire de tonalitatea *D* în care ea sună în variațiunea IV) (Exemplul 10).

Ex.10.



Episodul lent *Ruhig bewegt*, bazat pe un material tematic contrastant sub aspect intonativ, ritmic, metric, provenit din tema siciliane din partea II, se percepe ca un compartiment median al unei forme tripartite mari (Exemplul 11).

<sup>6</sup> Cercetători exprimă opinii diferite în ceea ce privește numărul de variațiuni din acest Final. Spre exemplu, muzicologul american Abraham Veinus [5, p.195-196] indică 7 variațiuni urmate de o codă. Aceeași părere este susținută și de Marcus Thompson [6, p.11]. David Ewen [7, p.286] scrie că finalul numără cinci variațiuni. Criticul spaniol Luis Suñén [8] notează că finalul concertului *Der Schwandrehher* este compus din 12 variațiuni.



Ex.11

Cercetătoarele T.Levaia și O.Leontieva menționează că logica formei acestui Final reflectă și principiul de rondo prin alternanță între variațiunile în care tema este prelucrată în *tutti* orchestral, având rolul de refren, cu cele în care ea se dezvoltă în partida solistică și care îndeplinesc funcțiile episoadelor [3, 244].

P. Hindemith este compozitorul care reușește în pofida complexității limbajului muzical și a mijloacelor utilizate să ofere o muzică comunicativă, plină de energie vitală cu melodii expresive și plastice, cu armonii proaspete și sugestive, cu ritmuri elastice și robuste. Concertul *Der Schwanendreher* este un exemplu elocvent al stilului hindemithian care în opinia lui Jaques Dalcrose niciodată nu produce impresia de *deja vu*, noutatea căruia însă reușește să nu rupă lanțul ce asigură legătura între muzica de ieri, de azi și de mâine [9, 578-579].

### Referințe bibliografice

1. KEMP, I. [Prefață la disc]. In: Hindemith, P. *Mathis der Maler: Symphony; Concert Music; Der Schwanendreher*. Interpreți: Daniel Benyamini, [viola]; Orchestre de Paris; dirijor Daniel Barenboim. [citată 03.09.2010] Disponibil pe Internet: <<http://www.buywell.com/booklets/4800662.pdf>>.
2. DER SCHWANENDREHER. In: Wikipedia: L'encyclopedie libre, 2010, ultima actualizare: 11 mai, 2010, 21:42 [citată 05.09.2010]. Disponibil pe Internet: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Der\\_Schwanendreher](http://fr.wikipedia.org/wiki/Der_Schwanendreher)>.
3. ЛЕВАЯ, Т., ЛЕОНТЬВА, О. *Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1974.
4. БАТЬ, Н. *Полифонические формы в симфоническом творчестве П.Хиндемита*. В: Вопросы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1972, вып.2.
5. VEINUS, A. *Victor book of concerto*. New York: Simon and Schuster, 1948.
6. THOMPSON, M. *Paul Hindemith's Der Schwanendreher for viola and small orchestra*. In: American Viola Society Newsletter. 1979, November, p.11 [citată 03.09.2010]. Disponibil pe Internet: <<http://www.owl.net.rice.edu/~dbynog/AVS%2017.pdf>>.
7. EWEN, D. *Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpieces*. Van Doren Press, 2007.
8. SUÑÉN, L. Programul de sală a stagiunii concertistice din anul 2009 a Orchestrei simfonice din Galicia. Dirijor Jakub Hrusa; solist Gerard Causse. [citată 04.09.2010]. Disponibil pe Internet: <[www.sinfonicadegalicia.com/descargar.php?f=subido/descarga/...n9.pdf](http://www.sinfonicadegalicia.com/descargar.php?f=subido/descarga/...n9.pdf)>.
9. EMERY, E. *Temps et musique*. Paris: L'age d'Homme, 1998.

## TEHNICI DE COMPOZIȚII ÎN LUCRAREA LUI BELA BARTÓK *MICROCOSMOS*

(Analiza părților selectate din *Microcosmos*-ul lui Bartók)

### COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN BARTÓK'S *MIKROKOSMOS*

(Analysis of selected pieces from Bartók's *Mikrokosmos*)

VANGELIS KARAFILLIDIS

Physics Degree, Aristotle University, Thessaloniki, Greece

*Lucrarea "Microcosmos" a lui Bela Bartók constă în 6 volume care totalizează 153 piese pentru pian. Gradul de dificultate al acestor lucrări este crescător, în corelație cu dezvoltarea progresivă a tehnicii pianistice a studentului.*

Din această perspectivă, “Microcosmosul” este un instrument foarte folositor în predarea pianului. Mai mult, această serie de piese pentru pian cuprinde aproape toate tehnicile compoziționale ale lui Bartók, împreună cu tehnicile de compoziție de la începutul secolului 20 din domeniul pianistic. Deși nu respectă formele clasice (cum ar fi sonata, rondo-ul, etc.), aceste lucrări includ și relevă elemente de revigorare, de reconsiderare, simetrie, contradicție și dezvoltare tematică într-o asemenea manieră încât determină studentul să studieze conotațiile și semnificațiile acestor proceduri în construcția formelor muzicale.

Bartók’s “Mikrokosmos” consists of 6 volumes which carry totally 153 piano pieces. The difficulty demands of these pieces are increasing corresponding to the progressive development of the student’s piano technique.

Under this perspective “Mikrokosmos” is a very useful and powerful piano teaching tool. Furthermore, this series of piano pieces comprises almost all Bartók’s compositional techniques along with many of the early 20<sup>th</sup> century compositional techniques regarding the field of piano. These works, although not obeying and following the classical forms (such as *sonata*, *rondo*, etc.), utilize and exhibit elements of revision, symmetry, contradiction and thematic development in such a manner that help the student survey the implication, contribution and significance of these procedures for the construction of musical forms. Moreover, it should be noted that the evolution of compositional techniques does reflect on piano writing, since these techniques require the expansion and enrichment of fingering positions, rhythmical feeling, aesthetic means and expressive manners as well as the innovative and revised use of traditional composition techniques such as harmony and counterpoint.

#### ANALYSIS OF SELECTED PIECES

Note: The indications of the (a,b,c) form, where a,b,c integer numbers signify: 1) a: page number of piece (written using Latin characters, i.e. I, II, III, etc.). If the piece occupies just one page (or less) this number is omitted. 2) b: number of system (in specific page) and 3) c: bar number (in specific system).

#### **No.32**

It’s written in Dorian mode, which is the border between the “dark” and the “luminous” modes. The left hand does not play the role of an accompaniment; it occupies an equivalent (to the right hand) role.

The melodic scheme that appears in the beginning of the piece (the first four notes at right hand stave), also reappears in other parts of the piece. In (1,3) starting from the 2<sup>nd</sup> crotchet (right hand stave) and in (2,1) starting from the 2<sup>nd</sup> crotchet (left hand stave) we notice an imitation of the inversion of this melodic scheme, while in (2,2) starting from the 2<sup>nd</sup> crotchet (left hand stave) we notice an inversion of the same scheme. In (3,1) and (3,2) we notice a form of intermediate termination (the appearance of longer duration notes makes it clearer). In (3,2)-(4,1) the left hand performs an *ostinato* scheme, which transforms the rhythm from 3/2 to 6/4 [(3+3)/4], while at the same time the right hands uses independent rhythmical patterns, giving the final result of multi-rhythm sense. In (4,1) starting from the 4<sup>th</sup> crotchet and continuing in (4,2), the right hand plays the same melodic scheme as in (1,1) and (1,2) but in a “condensed” form. The initial melodic scheme appears for one more time starting from the 6<sup>th</sup> crotchet in (4,2) and continuing in (4,3) (right hand) and the piece finally ends with a D major chord.

Additionally, we could note that at the entrance points and at the terminations of the melodic schemes, the dominating harmonic intervals are perfect consonances (octaves, unisons, 5<sup>ths</sup> and 4ths), while in other points of the piece we can see any type of consonances as well as dissonances.

#### **No.56**

Here we can note the wide use of 10<sup>th</sup> intervals which produce and provide rich volume and expressiveness. The formation of these intervals derives both from the melodic parts as well as from the pedal notes.

This piece can be divided into units, each consisting of 3 bars. The following table represents more clearly the structure of the piece:

		BARS (1,1)-(1,3)	BARS (1,4)-(1,6)	BARS (2,1)-(2,3)	BARS (2,4)-(2,6)
RIGHT HAND	a	Pedal Note	Melodic Scheme $A_2$	Pedal Note	Pedal Note
	b	Melodic Scheme $A_1$	Pedal Note	Melodic Scheme $B_1$	Melodic Scheme $B_2$
LEFT HAND	a	Pedal Note	Melodic Scheme $A_1$	Pedal Note	Pedal Note
	b	Melodic Scheme $A_2$	Pedal Note	Melodic Scheme $B_2$	Melodic Scheme $B_1'$

The melodic schemes  $B_1$  and  $B_2$  are related to the inversion of  $A_1$  and  $A_2$ , while the  $B_1'$  scheme is a slightly modified revision of the  $B_1$  scheme (a *B natural* appears instead of *B flat* in (2,5) and also, we can notice an alteration in the ending of the scheme).

### No.59

Here the F Lydian mode coexists and contradicts with the F minor scale. Namely, we have the appearance of multi-modality. Actually, the most luminous mode conjuncts with a dark one, resulting in the frequent emergence of dissonances.

In (1,1)-(2,2) the right hand plays in F minor, while at the same time the left hand plays in F Lydian mode. In (2,3)-(3,3) the right hand plays in F Lydian mode while at the same time the left hand plays in F minor. In (3,4)-(4,5) the right hand plays in F minor (actually, this becomes clear in (4,1)), while the left hand plays in F Lydian mode. In (2,3)-(3,3) we notice the unfolding of rhythmical counterpoint. In (3,4)-(4,5) we notice some imitations based on the initial melodic scheme of the right hand and one more appearance of the same scheme in the left hand part, which plays there in F Lydian mode, utilizing different note durations.

It's highly remarkable that the ascending scalar melodic schemes that occupy the distance of a 5<sup>th</sup> interval appear in F minor for the right hand, whereas similar melodic schemes appear in F Lydian mode for the left hand.

### No.61

In this piece we see the harmonization of the same melody with two different ways. The melody is written in the pentatonic scale E-G-A-B-D-E, which is a form of the original pentatonic scale beginning with G (G-A-B-D-E-G).

In (1,1)-(3,4) (1<sup>st</sup> crotchet) the left hand accompanies with *ostinato* patterns, while the right hand starting from (1,4) plays the pentatonic melody. In (3,4) (2<sup>nd</sup> crotchet) - (5,2) the left hand plays exactly the same melody that was presented previously from the right hand, while at the same time the right hand up until (4,3) accompanies in G Lydian mode and in (4,4)-(5,1) in C major, utilizing repeated patterns. At the end of the piece in (5,3)-(5,8) the left hand plays in C Lydian mode and the right hand (starting from (5,2)) plays in G pentatonic scale. The piece ends with the chord C-G, G-D which is extremely sonorous and voluminous, since it consists of two overlying 5th intervals.

### No.102

Here the harmonics technique is used. Some notes (with rhombic shape) are held pressed on the keyboard, but without the hammers having hit the corresponding strings. Afterwards, we can utilize various combinations to trigger the vibration of these strings (generate the harmonics effect). Thus, we can play some notes that: 1) have either some or all of the held notes in their harmonic series, resulting in the vibration of the corresponding strings (of the held notes) at their fundamental frequency, 2) are included in the harmonic series of either some or all of the held notes, resulting in the vibration of the corresponding strings (of the held notes) at their corresponding harmonic frequencies, 3) some of their first harmonics coincide with some of the first harmonics of the held notes, resulting in the

sounding of the common harmonics (this is an extremely weak sound) and 4) they have no first harmonics in common, resulting in no sound. In all cases, we should first release the notes that we play hitting the keys, in order to listen to this harmonics effect, while at the same time we should keep pressed the held notes (rhombic shape).

In this piece, in addition to the harmonics performance technique we should mention the coexistence of expressive melodic lines (mostly in the 1<sup>st</sup> page of the piece) with tense rhythmical (percussive-like) elements (mostly in the three last systems of the piece). These elements are formed (in most of the cases) of major and minor chords in closed position, which move in parallel 5<sup>th</sup> intervals and are performed in a percussive manner. Also, there are several times that we can notice intense rhythm changes as well as sudden transitions of the dynamics.

#### **No.131**

Here the wide use of 4<sup>th</sup> intervals results in atonality in two ways: 1) The harmonic coexistence of 4<sup>th</sup> intervals results in various tonal centers, each one of them being equivalent to the others. This comes in contradiction to the traditional tonal rules that premise and demand a unique tonal center. 2) The melodic motivation utilizing the 4<sup>th</sup> intervals disinclines the domination of a unique tonal center. In (I,1,1)-(II,2,4) we can notice the 1<sup>st</sup> way of resulting in atonality. Here the opposite motions are preferred along with some imitations in inversed form. In (II,2,5)-(II,4,2) the 2<sup>nd</sup> way is preferred, whereas in (II,4,2)-(II,5,1) the 1<sup>st</sup> one. At the end of the piece, we can notice a combination of both melodic and harmonic utilization of 4<sup>th</sup> intervals.

#### **No.144**

Here the minor 2<sup>nd</sup> as well the major 7<sup>th</sup> intervals are frequently and widely used. So, when we have chord formations consisting of 2<sup>nd</sup> intervals, they function as clusters, which actually means that they constitute compact and solid formations limited in a small piano range, resulting in a tense sense of dissonance (for example (I,1,1)). The major 7<sup>th</sup> intervals (which are traditionally characterized as “dissonant”) are used in parallel motions in (I,2,3) (last crochet) – (I,3,2) utilizing pentatonic scales. In (I,3,3) (last minim) and in (I,4,2) (two last crochets) the stinging effect of the (traditionally characterized as) dissonances is reduced due to the far distance between the notes of the interval. In (II,2,1) and (II,2,2) we can notice a sound effect produced by utilizing the sustain pedal. Specifically speaking, frequencies deriving from a quite wide range of the piano can be heard sounding simultaneously, after the performance of a rapid passage. The 3<sup>rd</sup> system of the 2<sup>nd</sup> page has an extremely rhythmical character. In (III,4,1)-(III,4,2) we can notice the appearance of multi-rhythm, since although the rhythmical indication is 4/4, the grouping of the note durations gives the rhythmical sense of 3/4. In (III,4,5)-(IV,1,3) we have some imitations formed by parallel motions of major 7<sup>th</sup> intervals. In the last four systems we can notice some sound effects produced by utilizing the sustain pedal and performing rapid passages. Finally, the piece ends with a dissonant chord.

## **O NOUA VIZIUNE ASUPRA GENULUI DE TEATRU MUZICAL ÎN CONCEPȚIA TÂNĂRULUI COMPOZITOR ATHANASIOS TRIKOUPI**

A NEW APPROACH TO THE MUSICAL THEATRE GENRE,  
AS SEEN BY THE YOUNG COMPOSER ATHANASIOS TRIKOUPI

**STELA GUȚANU,**  
lector universitar, doctor,  
Conservatorul Faethon din Alexandroupoli, Grecia.

*The subject of the work: “Two brothers: Sleep and Death” is philosophical and consists of five parts. The composer emphasizes the philosophical line of his creation quite effectively, through various theatrical, timbral and artistic-interpretative means and methods. Throughout this short analysis, I have also highlighted the original piano-playing methods invented by the composer, as well as the various sound effects he used in the partitions of the string, wind and percussion instruments. The literary text of the work also reveals an atypical, quite original type of thinking and it also belongs to the composer.*



*The originality lies in the fact that the text is comprised of words following from A to Z, in alphabetical order, which are so ingeniously combined that they create a profoundly philosophical narration.*

*The way the artists are placed to interpret the work is also innovative: the orchestra and the two soloists are placed on the stage and the 15 actors are seated in the hall, among the spectators. This setting creates an extraordinary effect, making the listener feel an active participant in the action, completely captivated by the philosophical theme of the work. The work had its world premiere in Graz, Austria in 2005 and was very successful.*

Muzica este unda sensibilă și transparentă care unește omul cu universul. Este cheia care permite atingerea echilibrului frumuseții și armoniei spirituale. A existat și a exprimat din totdeauna experiența societății și omenirii. Fantezia inepuizabilă a gândirii și sensibilității umane i-a ghidat pe mulți muzicieni contemporani spre descoperirea noilor genuri de muzică, precum și la îmbogățirea celor deja existente prin diverse mijloace de comunicare sonoră, diverse procedee de coloristică timbrală și de efecte. În această perspectivă unele din genurile deja cunoscute din perioadele precedente au căpătat un nou limbaj muzical de exprimare, comunicând mai profund cu eul conștiinței tăcute, devenind o sursă de lumină și putere interioară.

Unul dintre muzicienii contemporani este tânărul compozitor grec Athanasios Trikoupi, Doctor în Muzică, asistent la Universitatea de Muzică din Salonic. Athanasios Trikoupi s-a născut în nordul Greciei, orașul Alexandroupoli. A absolvit Conservatorul de la Atena, Conservatoire European de Musique de Paris și Universitatea de Muzică din Graz. În 2009 și-a luat titlul de Doctor în Muzică. S-a etalat în calitate de pianist în 1991, câștigând premiul întâi pe țară la concurs de pian și în calitate de interpret-solist susținând un șir de concerte în țară și în străinătate. Talentul componistic al tânărului compozitor a fost remarcat de publicul din Grecia, Anglia, Germania și Austria unde s-au interpretat diverse creații ale domniei sale. În articolul de față am făcut o scurtă prezentare a uneia dintre lucrările compozitorului și anume: "CEI DOI FRAȚI: SOMNUL ȘI MOARTEA", scrisă în genul - teatru muzical pentru 2 soliști, 15 actori și orchestra de cameră. Am specificat că e o scurtă prezentare, deoarece o analiză amanunțită a unei astfel de creații nu ne permite să o încadrăm în limitele unui articol.

Subiectul lucrării poartă un caracter filosofic și se constituie din cinci parti:

1. ADORMIREA
2. SCENA COPILARIEI
3. SCENA MATURITĂȚII
4. SCENA BATRANEȚII
5. DEȘTEPTAREA

Denumirea părților reprezintă momentele-cheie ale ciclului vital. Iar ideea filosofică a lucrării este: *Ce este Timpul și cum ar trebui să-l utilizăm corect.* Când mama l-a întrebat pe fiul ei, care încă era mic, când se va însura, el i-a răspuns că încă nu a venit timpul. După ce a mai crescut, la aceeași întrebare a răspuns că nu are timp de așa ceva, iar când a îmbătrânit a zis că nu mai are timp și nici biologicul (condiția fizică) nu-i permite. Utilizarea corectă a timpului a fost dintotdeauna o problemă a umanității. Acest aspect este reliefat și în libretul lucrării, purtându-ne prin ciclul vital al existenței umane. Un copil este foarte mic ca să se ocupe de anumite probleme, un om matur e copt la minte dar nu utilizează corect timpul astfel, ajungând în pragul bătrâneții realizează că viața a trecut pe lângă el și nu mai e în stare de anumite lucruri. Atunci apare întrebarea: oare viața prin care a trecut a fost un vis pe care l-a trăit după legile visului sau ar fi putut să fructifice timpul în mod creativ? Cei doi soliști care se află în scenă sunt doi martori-observatori, al caror rol este să urmărească publicul, actorii și orchestra. În dialogul lor din prima parte ei se întreabă ce este timpul și cum îl utilizează oamenii. Spre sfârșitul dialogului ei decid să adoarmă pătrunzând astfel în lumea umană. La începutul părții întâi instrumentele cântă fără înălțime tonală (auf dem steg tonlos). Astfel instrumentele cu coarde cântă cu arcușul foarte aproape de scăunel, imitând un fluierat, instrumentele de suflat scot un aer imitând vântul, iar cele de percuție imită un hârâit, redând astfel starea de mister. În partea a doua când cei doi martori-observatori deja au adormit și au pătruns în lumea oamenilor trec prin perioada copilăriei, unde apare interesul pentru cunoaștere. Aici apar primele sunete cu înălțime tonală în partitura orchestrei. În partițiile instrumentelor cu coarde compozitorul utilizează diverse procedee, și anume: două tipuri de tril-cel clasic executat cu un deget și tril-ul executat cu două degete consecutiv (pag. 12, măsurile

66-70)și in pag.14, măsurile 74-76 concomitent cu sunetele intonate firesc utilizează procedeul:”con legno battuto sul tasto”, astfel imitând sunetele produse de copii.In *Scena Maturității*, care reprezintă partea a treia a lucrării, muzica capată amploare în toți parametrii săi, atingând culminația în măsura 128, pag.30, unde toate instrumentele cântă sunetul “la”.In această parte compozitorul utilizează întregul registru tonal, toate intervalele și toate valorile de timpi și ritm.Paralel cu textul muzical își atinge culminația și textul literar.În partea a patra-*Scena Batrâneții*, muzica este încadrată în limita unui registru tonal restrâns, ajungând la o utilizare mai seacă a tuturor mijloacelor și procedeele de expresie(dinamica,ritm s.a.m.d.), astfel redând marginalizarea vitală a unui om ajuns la batrânețe.În partea a cincea-*Deșteptarea*, compozitorul ne readuce la starea de mister din partea întâi.În momentul în care cei doi martori-observatori hotărăsc să se întoarcă de unde au venit ei se trezesc, în acest moment în partiția instrumentelor cu coarde muzica redă legănatul valurilor(pag.46-48,măsurile235-249).După o călătorie atât de lungă cei doi martori-observatori ajung la concluzia că știința umană este atât de relativă încât, așa precum spune și Platon :La nici o întrebare omul nu poate da un răspuns cu exactitate.

Athanasie Trikoupis scoate în evidență destul de reușit linia filosofică a creației prin diverse procedee și mijloace teatrale, timbrale și artistic-interpretative.Utilizează procedee interpretative pianistice originale(proprii), inventate de domnia sa(în măsura 37 cluster-ul din partitura pianului se interpretează cu alternarea –feței și dosului palmei)precum și diverse efecte sonore în partițiile instrumentelor cu coarde, instrumentelor de suflat și de percuție.O gândire aparte și destul de originală o are și textul literar al creației, care țin să menționez, îi aparține compozitorului.Originalitatea constă în faptul că textul e format din cuvinte ce urmează în ordinea alfabetică de la A la Z, care sunt atât de reușit îmbinate încât formează o narațiune cu profunzime filosofică.O noutate este și amplasamentul artistilor pentru interpretarea creației:orchestra și cei doi soliști sunt amplasați în scenă, iar cei 15 actori sunt așezați în sală printre spectatori.Acest amplasament crează un efect extraordinar, făcându-l pe ascultător să se simtă participant activ al acțiunii, absorbindu-l intru totul in problema filosofică a creației.Această lucrare a fost interpretată în prima audiție la Graz-Austria în 2005 și s-a bucurat de un mare succes.

**БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА Д. ХРИСТОВА:  
К ПРОБЛЕМЕ ГАРМОНИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ РАСПЕВОВ  
BINECUVÂNTEAZĂ SUFLETE AL MEU PE DOMNUL AL LUI D. HRISTOV  
ȘI PROBLEMA ARMONIZĂRILOR CÂNTĂRILOR TRADIȚIONALE BISERICESTI  
“PRAISE THE LORD, OH MY SOUL” BY D. HRISTOV: ABOUT THE PROBLEM OF THE  
HARMONIZATION OF THE TRADITIONAL CHURCH MELODIES**

**ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,**  
старший преподаватель,  
Государственный университет имени Григория Цамблака, Тараклия

*In the article “Praise the Lord, oh my soul” by D. Hristov: about the problem of the harmonization of the traditional church melodies” the author considers the musical work on the text of Psalm 103 composed for choir by the Bulgarian composer. The researcher investigates the specific features of the Typikon, Biblical text and the musical language according to the musical practice of the Eastern Orthodox Churches and especially to the tradition of the Old-Bulgarian church chanting.*

*În articolul său „Binecuvântează suflete al meu pe Domnul” al lui D. Hristov și problema armonizărilor cântărilor tradiționale bisericesti” autorul studiază lucrarea muzicală în baza Psalmului 103, compusă pentru cor mixt de către compozitorul bulgar. Cercetătorul examinează particularitățile Tipicului, textului biblic și limbajului muzical, reieșind din practicile muzicale ale tradiției ortodoxe de Răsărit în general și din cântarea bulgară ecleziastică veche în special.*

*Песнопения Всенощного бдения Д. Христова написаны для смешанного хора а cappella. Сборник отличается богатством хоровой фактуры, задействованной композитором: от строгого хорального многоголосия, выдержанного в петербургской традиции партесного*

пения, хоровых шестиголосных *divisi*, сочетания партии солиста с хором, исполняющих распевную мелодию, нередко с дублировками, в духе московской школы богослужебного пения на основе древних напевов или свободных авторских композиций. В то же время Д. Христов опирается и на опыт византийского пения, используя отдельные протянутые звуки (исоны в песнопениях *Свете тихий № 2, Блажен муж*) или аккордовые педали (*Блажен муж*). В песнопениях Всенощного бдения, согласно их содержанию и певческой традиции, звучат все четыре типа мелодики – псалмодия, мелодика силлабического, невматического и мелизматического типа.

Начало сложносоставной службы Всенощного бдения – очень важный и торжественный момент. Он отмечен пением 103-го, так называемого «предначинательного» псалма<sup>1</sup>. Для того, чтобы понять и оценить традиционные и новаторские моменты прочтения 103 псалма Д. Христовым, обратимся вначале к уставным требованиям<sup>2</sup>. В Типиконе дается подробное описание начальных песнопений бдения, которые поются особым образом. В старой традиции предписывается сольное исполнение вводного стиха и начала самого псалма, главный певец должен петь псалом *Благослови, душе моя, Господа* «высшим гласом, не скоро, со сладкопением» [1, 330]. По Уставу псалом поется по стихам на два хора, с обязательными («положенными») припевами после каждого стиха (в Уставе - «за каждым стихом»).

Так как полный текст псалма, последовательно описывающий дни творения и «восхищение славой Божию в природе», отличается большой протяженностью, обычно поются только некоторые, избранные стихи из него. Музыкальная форма псалма, связанная со строением текста, отражает способ исполнения песнопения: еклизиарх с хором поют первую половину начального стиха *Благослови душе моя Господа* и припев к нему *Благословен еси Господи*. Второй певец, из правого лика, продолжает стих: *Господи Боже мой, возвеличился еси зело* с тем же припевом хора *Благословен еси Господи*. Второй хор (левый лик) поет очередной стих *И в велелепоту ся облече*, и так попеременно чередуясь, оба хора (лика) неторопливо и торжественно исполняют псалом.

В русских нотированных рукописях используется еще один припев к 103 псалму, звучащий на текст *Дивна дела Твоя, Господи*, он сменяет первый припев *Благословен еси Господи*, начиная с 6-го стиха псалма: *На горах станут воды*. Третий припев: *Слава Ти Господи, сотворившему вся* – появляется к середине 24-го стиха псалма: *Вся премудростию сотворил еси*. Этот третий припев мог содержать мелизматические распевы (аненайки). Заметим, что такое исполнение псалма и строение песнопения, а также нотированная запись его характерны для русской традиции, отличаясь от принятого исполнения 103-го псалма в греческой.

Обратимся к мелодии псалма *Благослови, душе моя, Господа*. Кроме обиходного, часто представленного так называемым «бахметевским» напевом, известны еще несколько распевов этого псалма – знаменный, киевский, болгарский, греческий<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Установлено, что существуют различные толкования этого названия. Свое название «предначинательного» 103-й псалом получил потому, что с него начиналось Всенощное бдение, а также благодаря своему содержанию, так как в этом псалме повествуется о начале мироздания. Кроме того, Вечерней – первой службой в составе Всенощного бдения – открывается суточный круг богослужений.

<sup>2</sup> Здесь и далее при упоминании уставных сведений мы опираемся на комментарии М. Скабаллановича.

<sup>3</sup> Как известно, именно греческий распев лежит в основе соответствующей части *Всенощной* С. В. Рахманинова.

Скабалланович указывает, что Иерусалимские уставы упоминают о пении псалма на 8-й глас как «наиболее спокойно-торжественный» [2, 331], в то время как в древнейших славянских источниках глас не указан.

Благодаря современным научным изысканиям К.Яповой, проведенным болгарским музыковедом в личном рукописном архиве Д.Христова [3], у исследователей появилась возможность проникнуть в творческий замысел композитора, обратившегося к музыкальному содержанию службы Всенощной. Хоровые гармонизации и авторские версии песнопений явились результатом длительных размышлений композитора, предварительной проработки

ее структуры, отбора традиционных мелодий. Авторские планы и подходы отражены в первой многостраничной рукописи Всенощной, которую можно считать своеобразным проектом будущего музыкального оформления службы, проводившейся в храме Александра Невского в Софии, где Д.Христов служил регентом.

Сравнение двух рукописей дает важные результаты для понимания творческого процесса, демонстрации основных идей и концепций композитора. В свете нашего исследования большое значение приобретает сравнение обиходной мелодии и ее авторского прочтения (работы с текстом псалма, гармонизации, особенностей хоровой фактуры и т.д.).

Песнопение *Благослови, душе моя, Господа* в трактовке Д. Христова отличается строфичностью. Композитор не использовал второй припев к 103 псалму *Дивна дела Твоя Господи*, нет и стихов, к которым он прилагается, как это можно видеть в хоровой фактуре, например, у Рахманинова. На более крупном уровне архитектоника песнопения тяготеет к трехчастности. Крайние разделы с текстом *Благослови, душе моя, Господа* и *Слава Ти, Господи* образованы с помощью гомофонно-гармонической ткани – партесное многоголосие постоянного типа по В. Протопопову, а средние – *Благословен еси Господи, Зело возвеличился еси*, а также повторение *Благословен еси Господи* отличаются полифонизированной фактурой, формируя многоголосие переменного типа. Средние разделы, которые выделяются также своим более активным гармоническим движением, обрамляются тонально-устойчивыми крайними.

Начальный раздел на текст *Благослови, душе моя, Господа* воспроизводит традиционные принципы гармонизации старинных распевов: мелодия тенора, как правило, дублируется в партии сопрано в верхнюю сексту (в первом четырехтакте), широкие кварто-квинтовые ходы басов опираются на основные функции лада. Но уже в следующем четырехтакте, который представляет собой привычное, встречающееся во многих мелодиях с этим текстом распевание первого слога в смысловом центре первой строфы – слове *Го –спода*, происходят существенные изменения. Мелодизированный бас с преимущественно поступенным движением сочетается с мелодизацией остальных голосов (кроме выдержанного альты), дублировка сопрано-тенор исчезает с тем, чтобы восстановиться в каденции. Регулярность (периодичность) повторения ритмической формулы четверть - две восьмых - две четверти в размере 4/4 достигает своей кульминации в каденции, так как здесь дробление на две восьмые учащается.

Эти черты песнопения в сочинении Д.Христова полностью соответствуют характерным признакам поздних распевов русской православной церкви (киевского, болгарского и греческого), которые упоминаются обычно в литературе: строфичность, метроритмическая регулярность, простота мелодической линии, опора на основные ладовые устои. Даже отклонение в субдоминанту, выделяющее распев *Го –спода*, выполнено мелодическими средствами, при плавном поступенном движении голосов. Это позволяет говорить скорее о модальности, нежели о тональности.

Проанализировав авторский результат работы с текстом предначинательного псалма, мы находим подтверждение нашим наблюдениям в заметках самого Д.Христова. Так в раннем «проекте» Всенощной композитор выписывает одну из оригинальных мелодий 1 части бахметевского *Обихода нотнаго церковного пения при Высочайшем дворе употребляемого* (СПб., 1869). Песнопение *Благослови, душе моя, Господа*, по указанию композитора, оказывается обиходной мелодией греческого распева, заимствованной из указанной партитуры, транскрибированной в виде двухголосия и транспонированной Д.Христовым на большую секунду вверх. Примечательным элементом становится цифровка основных аккордов.

Принципиальные изменения, внесенные композитором в обиходную мелодию, касаются, прежде всего, ее переноса в иную метроритмическую систему – регулярную акцентную, в размере 4/4. Кроме того, Д.Христов несколько сместил опорные звуки мелодии, приукрасил ее мелкими длительностями путем дробления пульсирующих четвертей на восьмые с помощью техники диминуций как мелизматических украшений (орнаментики), возникающей благодаря членению крупных длительностей на ряд более мелких.



Музыкальное прочтение композитором псалма *Благослови, душе моя, Господа* обнаруживает не только несомненное следование упомянутой стилистике распевов, но и нормам гармонизации древних мелодий, принятым в русской церковно-певческой традиции. Особенности фактуры и голосоведения в этом песнопении напоминают о технике старинного мотетного письма. Аккордовые разделы чередуются с полифоническими. Умеренное количество диссонансов, использование их в качестве проходящих звуков или задержаний, отсутствие хроматизмов приближают многоголосие в этой работе Д. Христова к тому, что часто называется «строгим стилем» русской церковной музыки. Имеется в виду соблюдение плавности и дисциплины голосоведения, очень выверенного и логичного. Введение отклонений в тональности ближайшего родства (C; e – a – D) как гармонических красок выполняет задачу усиления, концентрации чувства, что проявляется, кроме гармонии, в подъеме мелодической линии в высокий регистр, усилении динамики (особенно раздел *Господи Боже мой*).

Дублировки в терцию и сексту верхних голосов смешанного хора – сопрано и альтов – станут типичным признаком *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова, это нашло свое отражение в нотной записи. Партитура для четырехголосного смешанного хора складывается из трех нотносцев, партии сопрано и альтов, нередко дублирующие мелодию, изложены на одном нотном стане.

Работа с тембрами обнаруживается в распевании фразы *Зело возвеличился еси*. Следует отметить речитацию баса на тот же текст *Зело возвеличился еси*, отсылающую к старинной практике сольного исполнения стихов предначинательного псалма, упоминавшейся выше.

В последнем припеве *Благословен еси Господи* использовано четырехголосное фугато с попарным тонико-доминантовым соотношением нижних и верхних голосов – имитационное построение, которое оказывается тонально замкнутым (e – e). Возвращение к G-dur очередного стиха происходит уже после каданса. В целом весь средний раздел, в свою очередь, тонально замкнут (G – e – G).

И.А. Гарднер, крупнейший специалист в области православного церковного пения, историк церковной музыки, признавал за полифонической обработкой подлинных мелодий способность выразить чувство, скрытое в песнопении. „При контрапунктично-мелодической обработке каждый голос есть ценная краска на музыкальной палитре художника-гармонизатора. Его проникновенность в дух, общую настроенность и идею древней мелодии и будет заключаться в том умении распорядиться каждым отдельным голосом, как живописец распоряжается красками и гениальным, часто неуловимым мазком меняет все настроение картины, заставляя ее оживать, задевая в душе зрителя-слушателя какую-то тайную струну и тем заставляя нашу мысль и чувство идти по совершенно новому руслу” [4, 7].

Переключка голосов устроена так, чтобы ясно слышались слова. Соблюдается принцип зависимости мелодии от текста. Отметим, что в песнопении Д. Христова отсутствует заключительная аллилуйя.

При всей разработанности многоголосной фактуры, проявляющейся в повышенном внимании к деталям, а также активном тонально-гармоническом развитии в средних разделах, в песнопении полностью исключено использование сентиментальных, «слезоточивых» интонаций и чужеродных «пряных» гармоний. Это означает, что композитор строго придерживался стилистики богослужебного пения. Помнил он и том, что главное место в церковной молитве принадлежит тексту, к которому Д.Христов относился с большим вниманием.

### Библиографические ссылки

1. СКАБАЛЛАНОВИЧ, М. Н. *Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением*. Вып. 1–3. К., 1910–1915. Репр. Москва: Паломник, 1995.
2. Предначинательный псалом. В: СКАБАЛЛАНОВИЧ, М. Н. *Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением*. [Электронный ресурс]. К., 1910–1915. Репр. Москва: Паломник, 1995, вып. 2. [дата цитирования 25.02.2010], URL: <<http://www.klikovo.ru/db/book/msg/8409>>

3. ЯПОВА, К. *Църковност и музикално мислене: С примери от творчеството на Добри Христов*. София: Институт за изкуствознание, БАН, 2006.
4. ГАРДНЕР, И.А. К вопросу о переложении церковных распевов для хора. В: ГАРДНЕР, И.А. *Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения*. [Электронный ресурс]. Москва, Сан-Франциско, 2008, [дата цитирования 25.11.09]. URL: <[http://www.seminaria.ru/chsing/gardner\\_perelozh.pdf](http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf)>

## ANATOL VIERU- OMAGIUL DISCIPOLULUI

ANATOL VIERU – HOMAGE OF A DISCIPLE

PETRU STOIANOV,

profesor universitar, doctor,  
Universitatea „Spiru Haret”, București, România

*Anatol Vieru was an emblematic composer for the history of Romanian music. Even today, his works are inspiring anyone who wants become a musician. That's the reason I wrote this paper as a remeber from a disciple to his maestro.*

*Ce exprimă direct muzica? Tot atât de puține  
sentimente ca și idei: sentimente tot atât de  
puțin clare ca și ideile pe care le exprimă.  
E vorba, deci, nu de sentimente și idei, ci de  
**Sentimente-idei**.  
Acestea pot fi și punctul de plecare al unor  
dezvoltări filosofice, chiar și a unor sisteme.  
Nu **exprimă**, ci **încap**.*

*Anatol Vieru*

Cu ceva timp în urmă, un număr al revistei Muzica punea în pagină câteva “însemnări disperate” aparținând maestrului Anatol Vieru; publicarea acestor documente de excepțională vibrație acum când maestrul a trecut în eternitatea Pantheonului muzicii universale m-a determinat să trec – ca *motto* al prezentei lucrări – câteva din reflecțiile sale.

Mărturisesc că am ales cu dificultate aceste citate pentru că – din tot ceea ce a semnat de-a lungul vieții sale Anatol Vieru – alegerea pe criteriul adâncimii de gând, al reprezentativității, este dificilă.

Oricare din cumpănitile sale „intrări” în sunet, fie el vorbit, fie cântat, orice ieșire din „domul Tăcerii” pe care l-a sculptat cu migală, impunându-și - totodată – nesperate întâlniri cu lumea artistică românească sau cu cei aflați pe alte meridiane - mai ales însă cu discipolii săi - presupunea o amplitudine de gând îndelung cântărit.

Faptul că i-am fost student și discipol mi-a favorizat accesul la maniera sa de a gândi și, nu de puține ori ajunsesem chiar să-i intuiesc răspunsurile; și, de fiecare dată, ele îmi păreau de profunzimea unui posibil citat pe care încercam, fără succes, să-l rețin. De aceea, publicarea „însemnărilor disperate” ale maestrului meu a răspuns, parcă, dorinței mele nerostite de a-l simți, în continuare, aproape.

Am fost impresionat, întotdeauna, de „statura” maestrului meu: mi-l alesesem încă pe când studiam la Conservatorul ieșean cu Anton Zeman și Vasile Spătăreleu, cei doi tineri pe atunci asistenți care au descoperit în mine vocația lucrului cu partitura și m-au călăuzit spre compoziție. Amândoi veneu din clase diferite de maestri – de la Anatol Vieru și de la Tiberiu Olah; ceea ce îi unea era faptul că atât Anatol Vieru cât și Tiberiu Olah se formaseră în plan componistic și ca muzicieni în fosta Uniune Sovietică, amândoi la Conservatorul moscovit, cu același profesor de orchestrație – Dmitri Rogal-Levitzky dar cu profesori diferiți de compoziție: Avatol Vieru cu Aram Haceaturian iar Tiberiu Olah cu Evghenii O. Messner. Aveau, așadar o serioasă cultură muzicală și o dorință neabătută de a promova tinerii, așa cum o făcuseră maestrii lor. Așa am ajuns la Conservatorul din București, student – în urma unui concurs - la clasa de compoziție a lui Anatol Vieru.

Îi cunoșteam - în parte – statura componistică, fie direct - din audierea lucrărilor sale programate în concerte sau recitaluri în diversele orașe ale țării prin care mi-am început ucenicia muzicală:

Timișoara, Arad, Iași, fie indirect – din studiile sau articolele pe care le citeam în presa de specialitate sau în alte ziare la rubrica de cronică muzicală pe marginea vreunui din concertele la care fuseseră programate lucrările sale.

Am dorit dintotdeauna să intru în comunicare cât mai directă cu acest muzician pentru care formarea componistică a însemnat studii de compoziție la clasa reputatului compozitor Aram Haceaturian. Energetismul gestului creator și soliditatea cunoștințelor, ca și modul în care gândea muzica m-a fascinat continuu și continuă să mă fascineze. Este motivul pentru care am dorit să-i fiu discipol nu doar pe durată studiilor mele, ci mult timp după aceea, făcând școală pe partiturile maestrului meu deoarece în ele am învățat suprema lecție: cea a descoperirii intimului liant în raportul sunet-sunet, sunet-tăcere, tăcere-tăcere. Este o lecție care a început să-mi fie predată la clasă, dar pe care am înțeles-o abia după bara finală a unei vieți impregnate de căutare.

Din clipa în care i-am devenit student – i-am devenit „fidel” și aceasta nu pentru că excludeam orice altă imixtiune de alt ordin, ci pentru că admirația mea era totală iar ideea de model funcționa perfect în mintea mea; dovadă a faptului că nu excludeam imixtiunile o constituie însuși faptul că, treptat, alături de maestrul Vieru și în colocvială vecinătate i-a stat Wilhelm Berger, din axa principiilor expuse și exersate de aceste două conștiințe muzicale ale secolului XX muzical românesc născându-se – vectorial – propriul meu traseu.

L-am admirat și pentru neobosita forță de inițiativă, pentru efortul de organizare a unor concerte chiar și cu o formație proprie prin care făcea propuneri inedite pe afișul unei vieți de concert pe care o modela astfel spre dorita „sincronizare” cu realitatea muzicală din afara granițelor, pentru exemplarea sa dăruire și tactul pedagogic dublat de capacitatea de a-și susține ideile sau de a căuta el punți peste generații facilitând astfel accesul studentului sau al tânărului compozitor către podiumul de concert.

L-am admirat și pentru adâncile sondări în filosofie, literatură, fizică sau matematică, pentru amplitudinea zborului de gând cu acoperirea unui vast teritoriul muzical – de la compoziție la muzicologie, conferințe publice, intervenții radiofonice sau televizate, critică, eseistică sau dirijat – nu de puține ori cu tangențe la teritoriile învecinate, cele ale gestualității coregrafice savant filtrate.

Am înțeles tot mai mult din partiturile sale atunci când i-am putut pătrunde demersul muzicologic, axat pe revelarea sensurilor ascunse ale multora din opusurile la care deja aveam acces și asupra cărora am zăbovit și eu îndelung, cu bucuria de a desprinde de acolo un plus de informație menită să-mi direcționeze încercările la început de drum.

Dar, poate, cel mai mult, din marea lecție a maestrului Anatol Vieru, am reținut nevoia de raportare matematică în aproape toate acțiunile noastre, pentru că nimic nu pare a fi întâmplător de vreme ce întâmplarea nu este altceva decât rațiunea profundă a însuși universului.

De aceea îmi permit să cred că nici întâlnirea mea cu maestrul, la clasa sa de compoziție nu a fost decât expresia unei legități devenite în timp cauzalitate, legitate ce mi-a direcționat drumul creator de o manieră aparte.

Când, în 1998 am refuzat să accept ideea că nu mai pot avea întâlniri – fie și întâmplătoare cu maestrul Anatol Vieru – am luat decizia să hotărânesc permanența prezenței sale dedicându-i o lucrare pe care o consideram semnificativă pentru marea lecție de viață și de drum creator pe care am învățat-o la clasa domniei sale; așa s-a născut ciclul *HaOr*, poematica reflectare a luminii prin cânturi, pagini ce pot fi privite ca tot atât de necesare „trepte” de la *Scene nocturne*, *Muzică pentru Bacovia și Labiș*, *Odă Tăcerii* sau *Trepte ale Tăcerii* către *Anul soarelui calm*.

În ciclul *HaOr*, dar și într-una din lucrările secrete lui – de această dată dedicate lui Nichita Stănescu – cel a cărui poezie a devenit fronton poetic, *Invizibilul soare. Cântec, sau altfel spus*, „Trio”, pentru „Contraste” am valorificat din plin una din ideile pe care repetatele analize pe care le-am făcut în ani pe partiturile maestrului meu mi le-au confirmat ca fiind centrală în preocupările sale: modalul „sculptat”, „brodat” în tăcere, nuanță și sunet în manieră inimitabilă, cu prevalența repetiției și jocul flexibil simetrie-asimetrie.

Practic, creația mea a urmat o unică magistrală cea a reconfirmării virtuților și potențelor permanent creatoare ale modalului. Evoluția pe drumul căutărilor mele în această direcție – subtil inoculată de lecțiile maestrului Anatol Vieru: „aflați-vă drumul propriu, amprenta personală!” – a

presupus sondarea modalului folcloric, conjugarea lui – când și cât textul muzical o permitea - cu tehnici dodecafonice ca o extensie către tehnicitate; este cazul primelor mele lucrări, între ele aflându-și locul și *Lecție despre colind*, zece variațiuni pentru pian solo, alcătuire muzicală în baza unui colind de Sabin Drăgoi.

A urmat apoi o altă fază: trasarea unui modalism aparte, dedus din ordonarea frecvențelor pe tipar fibonaccian în maniera propusă de Wilhelm Berger, cu fireasca întrepătrundere între modalismul folcloric de cele mai multe ori oligocordic și raportările pe temeiul „secțiunii de aur”; așa s-au născut majoritatea pieselor mele corale, între care tripticul coral a cappella *Țara în toamnă* pe versuri de Marius Robescu, suita corală a cappella *Cuvinte și strigături* pe versuri de Nichita Stănescu.....

Adâncind căutările, am decis să părăsesc simpla urmare a traiectului intervalic în favoarea conjugării acestui tip de spațial sonor cu dimensiunea sa temporală, creând și exersând sunetul de frecvențe și durate în temeiul aceleiași proporții.

Această opțiune a rămas definitivă pentru un larg segment de timp și, implicit, pentru lucrările ce i se circumscriu. Ceea ce le diferențiază între ele este maniera de tratare a acestui inefabil „aliaj” spațio-temporal: minuțiozitatea tratării în circumscrieri ornamentico-modale pe ideea divizibilității spațiilor largi în care am utilizat din plin lecțiile maestrului meu: sculptarea în sunet și tăcere, repetiția și subtilul balans simetrie-asimetrie jucat și pe alte planuri – inversiuni, oglindiri.....

Dacă lucrări ca *Heteropsalmia* sau *Pentachoralia* se revendică de la un ambient preponderent modal, cu aluzii arhaizante, iar altele precum lucrările corale – de la un modal românesc în conjugare cu sfera tonalului, *HaOr* și *Invizibilul soare* utilizează din plin maniera de tratare a materialului sonor prin care sculptarea și ordonarea pe modele matematice cu ideea unei tensiuni permanente întru și către „desfacerea” nodurilor axei spațiu - timp construiește suite de arcuri voltaice și confirmă o altă „zicere” a maestrului Anatol Vieru, publicată în același număr al revistei Muzica: „tensiunea permanentă: senzația că totul se desface. Și, totuși, totul se ține: impresia de minune continuă!”, text datat 17 V 1986.

Demersul de față fructifică o serie de analize realizate de mine în timp, analize ce au tentat descifrarea pașilor de gândire ai lui Anatol Vieru, amprenta matematică a unui univers sonor în permanentă redescoperire a naturii sale profund muzicale și matematice totodată.

Parte din ele au și fost comunicate: am în vedere mai ales note pe marginea analizei uneia din lucrările concertante ale maestrului de la începutul deceniului șapte, mai precis „Despre sculptarea Sunetului prin Tăcere și a Tăcerii prin Sunet în *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru” cu ocazia Simpozionului de muzicologie *Anatol Vieru* – care a avut loc în cadrul Festivalului Internațional de Muzică Contemporană *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, București, 23 – 30 mai (24 mai 1999 la Universitatea de Muzică), comunicare ulterior publicată în caietul simpozionului (ediție îngrijită de Valentina Sandu-Dediu, Patricia Firca și Ștefan Firca) la Editura Muzicală, doi ani mai târziu.

În paralel cu aceste analize – care în marea lor majoritate au fost „muzicologie de sertar” - mi-am trasat și eu coordonatele devenirii componistice, cu ideea desprinderii și depărtării – uneori forțate, recunosc - de model, ceea ce și explică relativ marea distanțare în timp a coagularilor inerente: lucrări compuse de Anatol Vieru la mijlocul deceniului șase al secolului trecut sau la granița deceniilor șase și șapte, analizate de mine circa un deceniu mai târziu și filtrate ca posibile tentații definitorii pentru idealul de divizibilitate și circumscriere ornamentică pe suport modal la distanță de alte trei decenii!

Privind în urmă, nu am, totuși, sentimentul că ar fi fost cazul să fac cunoscute prin publicare sau comunicare datele strânse cu privire la tentația modală – mai ales de ordonare ritmică – a maestrului.

A făcut-o însă, magistral, chiar Anatol Vieru în cele două volume axate pe această problematică

E drept, în ele sunt doar trasate principiile și indicate căile de acces la unele din partiturile sale, nu lucrul amănunțit, tratarea propriu-zisă; aceasta este una din marile sale lecții, pe care ne-a comunicat-o întotdeauna - suprema sarcină a oricărui compozitor este aceea de a studia pe partiturile înaintașilor săi pentru a afla în ele adevăruri ce pot fi și ale lui în care se regăsește în ele sau care îi pot răspunde la întrebări dacă știe că trebuie să și le pună.



În ceea ce mă privește, am avut ocazia ca citindu-le deja în cunoștință de cauză – pe de-o parte să-mi verific analizele, iar pe de alta să port în mine bucuria descoperirii unor „platforme continentale” de o seducătoare abundență și flexibilitate sonoră, datorate unei matematici cu totul și cu totul speciale; mai mult chiar, am identificat căile prin care maestrul stabilește și depășește propriile limitări, în numele ființei muzicale care se naște – structură modală și structură formală – cu fiecare nouă nuanțare în sonor.

Este și ceea ce îmi propun să devoalez în cele ce urmează pentru a se înțelege mai bine modul prin care continua lecție începută la clasa maestrului a vegheat devenirea discipolului.

„Simplitatea în artă” – acest postulat pe care l-a urmat neabătut - l-am învățat tot la clasa sa de compoziție și l-am exersat în felul meu, încercând să-mi pun permanent întrebarea „ce ar spune maestrul dacă mi-ar „citi” lucrarea ?”

Este ideea către care s-au orientat toate încercările mele de a-mi „sculpta” și individualiza drumul în creație, ca un omagiu adus celui ce m-a format: Anatol Vieru.

### Referințe bibliografice

1. STOIANOV, C. *Cercetare și comunicare în muzicologie*, București: Editura Fundației România de mâine, 2008
2. STOIANOV, C; STOIANOV, P, *Istoria muzicii românești*, București: Editura Fundației România de mâine, 2005
3. VIERU, A, *The Book of Modes*, București: Editura Muzicală, 1993
4. VIERU, A, *Cuvinte despre sunete*, București: Editura Cartea românească, 1994

## COMPOZITORUL ROMÂN VIOREL MUNTEANU: SCHIȚĂ DE PORTRET

THE ROMANIAN COMPOSER VIOREL MUNTEANU:  
PORTRAIT SKETCH

VICTORIA MELNIC,  
conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article makes an attempt to sketch the artistic profile of the composer Viorel Munteanu - a leading figure of the Romanian musical culture from the confluence of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries with a multidimensional spectrum of activities: composer, musicologist, music editor, critic, professor, manager. The compositional creation of V.Munteanu, inspired in Romanian folklore and old Byzantine songs, includes works of different genres and presents a unique and totally original combination of secular traditions of national and world music and contemporary compositional techniques.*

Viorel Munteanu s-a impus cu pregnanță în arta muzicală din ultimele decenii fiind una din acele personalități ale culturii contemporane pentru care muzica a însemnat o uriașă și nesfârșită experiență a cunoașterii și a dăruirii de sine. Harul său își găsește exprimarea într-un spectru pluridimensional de preocupări, toate însă legate de Măria sa, Muzica: compozitor, muzicolog, redactor muzical, critic, profesor, manager. El este cunoscut ca autor al unor creații muzicale în diverse genuri, reușind să îmbine în ele într-o formă absolut originală tradițiile seculare ale folclorului românesc și ale vechilor cântări bizantine cu gândirea și tehnicile componistice contemporane.

Prin muzica sa V.Munteanu tinde să transmită starea de spirit a artistului pentru care noțiunea de „modern” în toată multitudinea de nuanțe și conotații trece în plan secund în dorința de a cunoaște și a reflecta acel „etern” întruchipat în peisajele mărețe ale plaiurilor sucevene, în superbe fresce de la Voroneț sau Moldovița, în melodiile populare ce răsună de secole pe meleagurile bucovinene.

V.Munteanu s-a născut pe 2 mai 1944 în localitatea Reușeni, în apropiere de vechea cetate domnească Suceava, de străvechile mănăstiri din Țara de Sus. După spusele lui Vasile Tomescu “Viorel Munteanu a crescut în ambianța firească a monodiei ancestrale – de vitalitate populară sau de fastă rezonanță bizantină –, pe temeiul căreia și-a descoperit propria chemare spre artă” [1]. Studiile muzicale le-a

obținut la Conservatorul de Muzică *G.Enescu* din Iași la specialitatea Pedagogia muzicii (1964-1969), ulterior la Compoziție (1971-1975). Printre profesorii săi găsim nume notorii ale școlii muzicale ieșene: Constantin Constantinescu (teorie și solfegiu), Anton Zeman (armonie), Vasile Spătăreanu (compoziție, contrapunct, forme muzicale), Gheorghe Ciobanu (folclor), Gheorghe Pascu, Mihail Cozmei (istoria muzicii universale și românești), Ion Baciuc (dirijat orchestră). Urmează, de asemenea, un stagiu de documentare și specializare în contrapunct și compoziție la *Academia Musicale di Santa Cecilia* din Roma (1-30, XI, 1980), sub conducerea compozitorului și muzicologului Roman Vlad. Este doctor în muzicologie, titlul științific obținut la Universitatea Națională de Muzică din București (2000), prin susținerea tezei cu tema *Roman Vlad, modernitate și tradiție*, conducător științific: profesor universitar, doctor Octavian Lazăr Cozma.

Personalitatea artistică a lui Viorel Munteanu se impune printr-o deosebită integritate spirituală, prin caracterul multilateral al preocupărilor sale muzicale și muzicologice și nu în ultimul rând prin farmecul pe care îl posedă acest Om, emanând atâta energie, încât reușește să transmită tuturor celor din jurul său pasiunea sa pentru artă, pentru frumos, dar și să-i molipsească de pofta sa nemărginită de viață.

Formula succesului său rezidă în simbioza unor capacități esențiale necesare unui artist: sensibilitate, talent, muncă perseverentă, dăruire deplină. Meritele i-au fost apreciate pe bună dreptate și încununat atât cu numeroase și prestigioase titluri și distincții (printre care vom menționa Premiul *George Enescu* al Academiei Române, 1981; mai multe Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România; Premiul special al juriului la Concursul Internațional de Muzică de Cameră, Tokio Japonia, 1989; Diploma *The Research Bond of Advisors*, 2000; Distincția de vrednicie acordată de Mitropolia Moldovei și Bucovinei, 2000; Premiul *Opera Omnia* al Fundației Culturale a Bucovinei, 2003; Premiul Societății Culturale Româno-Germane și al Centrului Cultural German Goethe, 2004; Medalia Meritul Cultural cl. I, 2004; Titlul academic de *Doctor Honoris Causa* acordat de Universitatea Ovidius din Constanța, 2006), dar mai ales cu laurii succesului la publicul care întotdeauna știe să recunoască un talent veritabil și o exprimare sinceră. Lucrările sale au fost interpretate pe diferite meridiane ale globului, la festivaluri naționale și internaționale în România, Marea Britanie, Japonia, Elveția, Germania, Franța, Spania, Italia, Slovacia, Grecia, Bulgaria, Moldova, Cehia, Rusia, Canada, SUA ș.a., ducând pretutindeni faima școlii și spiritualității românești.

Activitatea de creație a lui V.Munteanu este diversă și multilaterală. Și-a început cariera în calitate de redactor muzical la Studioul Teritorial de Radio, Iași (1969-1977), fiind ulterior și șef al redacției muzicale (1982-1985, 1990-1991). Este ziarist atestat (1977), membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1977), fiind astăzi președintele secției ieșene, membru al Societății Italiene a Autorilor și Editorilor (1989), membru al Fundației „*Sigismund Toduță*” din Cluj-Napoca (1993) și membru al *The American Biographical Institute* (2000).

Din 1969 este cadru didactic, iar din 1991 profesor universitar la Conservatorul *George Enescu* din Iași, unde și astăzi conduce cursurile de compoziție și contrapunct. Pe parcursul anilor a fost șef al catedrei de Compoziție – Dirijat (1993-1995), decan al Facultății de Compoziție, Muzicologie, Dirijat, Pedagogie Muzicală și Teatru de la Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași (1995-1996, 2000-2004), iar din 2004 până în prezent este rectorul acestei universități. Este conducător de doctorat, domeniul Muzică (din 2001) și referent de specialitate în comisiile de acordare a titlului de Doctor în Muzică (Iași, București, Cluj-Napoca).

Compozitorul Viorel Munteanu este una dintre acele personalități ale culturii contemporane, pentru care muzica a însemnat o uriașă și nesfârșită experiență a cunoașterii și a dăruirii de sine. Având o natură sensibilă, profundă și generoasă, un spirit aflat în continuă căutare V.Munteanu se prezintă ca un înzestrat și măiestrit creator de lucrări în cele mai diverse genuri muzicale.

Creațiile camerale au fost compuse în diferite perioade și reflectă căutările autorului în domeniul sintetizării elementelor moștenite din patrimoniul muzical național (folcloric, bisericesc, profesionist) și a celor mai noi tehnici componistice contemporane. Multe din aceste lucrări au fost compuse pentru și la comanda unor cunoscute formații camerale și interpreți consacrați. Astfel, spre exemplu, ambele cvartete de coarde (1975, 1988) sunt scrise pentru renumitul cvartet *Voces*, acel *Stradivarius ieșean*, cum l-a numit într-o cronică însuși autorul.

V.Munteanu a compus piese pentru aproape toate instrumentele aerofone de lemn printre care *Ipostaze* pentru clarinet și pian (1971), *Invocații* pentru clarinet solo (1986), *Concertino* pentru flaut, oboi și fagot (1986), *Fără cuvinte I și II* pentru oboi solo (I, 1988) și pentru flaut și chitară (II, 1991), *Ballata* pentru fagot solo (2005) ș.a.

Limbajul muzical al opusurilor camerale este unul foarte expresiv și intens. Aici compozitorul își cizelează stilul, experimentând cu sonoritățile, căutând mijloacele cele mai adecvate pentru implementarea ideilor sale. Deja în piesele compuse în anii 70 ai secolului trecut găsim unele procedee ce vor deveni ulterior constante stilistice ale compozitorului V.Munteanu. Printre acestea se numără tehnica variațional-variantică de prelucrare a materialului, caracterul improvizatoric preluat de la maestrul lăutar, emanciparea treptată a contrastelor între expunerile *giusto* și *rubato*, armonia bazată pe modurile populare și bizantine, reînnoirea melodică permanentă.

Printre creațiile camerale semnate de V.Munteanu se numără de asemenea câteva piese pentru pian și *Sonata pentru vioară și pian* (1974). Ea relevă preocupările compozitorului în domeniul explorării folclorului românesc și reprezintă o reușită incontestabilă prin abordarea unui limbaj modal-cromatic cu rezonanțe folclorice și integrarea acestuia cu mijloace de exprimare specifice genului. Totalul cromatic, materialul de bază a lucrării, este organizat în diverse structuri modale, ușor sesizabile care se dezvoltă prin tehnica complementărilor melodice și ritmice, precum și prin tehnica clasică de elaborare motivică. Această metodologie este utilizată de compozitor și în *Passacaglia pentru orchestră* (1979), în ciclul de lieduri *Poemele lumii* (1982), în cantata *Ștefan cel Mare* (1975, red.nouă 1981).

*Sonata* posedă un profund caracter național grație legăturilor funcționale între elementele ei constructive și tradiția folclorică, un aliaj complex între național și universal. În *Sonata pentru vioară și pian* (ca și în multe alte lucrări ale maestrului V.Munteanu) e sesizabilă o caracteristică esențială a școlii românești de compoziție – atitudinea enesciană față de folclor, datorită căreia sugestiile artei populare constituie prețioase puncte de pornire, generatoare de idei și soluții expresive inedite.

Viorel Munteanu împărtășește ideile marelui Enescu despre nestemata creației populare: „Folclorul nostru ... nu numai că este sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decât toată muzica așa-zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decât orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav. Iată ce mare gamă de expresie poate oferi folclorul românesc. Poate nici un compozitor nu a întrunit vreodată toate aceste calități ” [2, 91].

V. Munteanu este și autorul unor importante lucrări simfonice printre care poemul pentru orchestră *Rezonanțe I* (1976, red.nouă 1979, în memoria lui G.Enescu), *Passacaglia*, două *Concerto Grossi* (1985, pe baza *Concertelor corale* de G.Musicescu), *Concertul pentru coarde* (1993) ș.a.

În creația lui V.Munteanu genul de *Concerto Grosso* capătă o tratare inedită. Ambele concerte prezintă, de fapt, o interpretare instrumentală a *Concertelor corale* de G.Musicescu, păstrând structura arhitectonică a originalelor, „preschimbând în straie” orchestrale materialul muzical. „Redarea muzicii lui Gavriil Musicescu prin mijloacele aparatului orchestral a implicat numeroase deplasări de registru și amplificări ale țesăturii polifonice” [3, 80], diversificând-o timbral și îmbogățind-o considerabil, dându-i astfel o nouă viață. În lucrul cu materialul străin V.Munteanu manifestă o mare grijă și atenție față de toate detaliile textului găsim mijloacele adecvate care nu ar denatura originalul, ci ar oferi ascultătorilor posibilitatea de a se pătrunde de spiritul epocii în care au fost compuse *Concertele*. După cum menționează F.Bucescu „în ipostaza instrumentală a concertelor se simte spiritul clasico-romantic al înaintașilor muzicii românești (G.Ștephănescu, Ed.Caudella)” [3, 80].

Din fragedă copilărie V.Munteanu a fost în contact permanent cu vechea muzică bisericească, cu tradiția bizantină a cântării de strană practică în bisericile și mănăstirile românești. Această lume deosebită cu sonoritățile ei specifice a devenit pentru compozitor un izvor de inspirație permanentă și împreună cu profundul sentiment religios ce-l caracterizează s-a materializat în opera sa generând piese muzicale de o expresivitate și sinceritate deosebite. În special această afirmație se referă la creațiile corale și cele vocal-simfonice. În așa lucrări ca *Triptic psaltic* pentru soprano și orchestra de coarde (1993), *Suitele de Crăciun I și II* (1991, 1995) *Strop de ler* (2000), cantata pentru soprano, cor de copii și orchestră *La nașterea Domnului* (2004) sau în cele *150 de colinde* pentru cor omogen maestrul a reușit prin intermediul mijloacelor muzicale să redea atmosfera sărbătorilor de iarnă în satele bucovinene,

când pretutindeni răsună clinchete de clopoței, colinde, când toată lume se bucură nașterii Domnului. V.Munteanu a găsit propria sa metodă de prelucrare și de armonizare a străvechilor cântări bisericești și melodii populare, folosind niște consunări și acorduri care corespund esenței materialului muzical prelucrat și nu denaturează sursa. După cum scria B.Bartók, “a armoniza melodiile populare<sup>1</sup> este un lucru foarte dificil. Mai dificil chiar decât compunerea unei opere originale de anvergură. Orice melodie preexistentă impune grele constrângeri compozitorului. Ele derivă din necesitatea de a recunoaște caracterul propriu melodiei, a te pătrunde de el, iar apoi a-l pune în valoare, în modul cel mai adecvat. Așa încât se poate spune despre o astfel de tentativă ce pretinde tot atâta talent și “inspirație”, ca orice altă creație muzicală izbutită” [2, 91]. Această afirmație bartókiană poate fi atribuită și melodiilor bizantine, ea reflectând din plin metoda lui Viorel Munteanu.

Merită menționat aparte poemul *Glasurele Putnei* pentru cor bărbătesc și orchestra de coarde (1980) care a devenit o adevărată carte de vizită a compozitorului. La scrierea acestui poem V.Munteanu s-a inspirat din vechile cântări ortodoxe păstrate în manuscrisele mănăstirii Putna, în special din *Imnul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava* atribuit lui Evstatie protopsaltul și tradus din notație neobizantină de Gh.Panțiru. Muzica *Glasurelor Putnei* evocă atmosfera unei rugăciuni și este pătrunsă de spiritul cântărilor bizantine intonațiile cărora (de la celule la formule mai extinse, cu întregul lor ethos modal), în opinia lui Gh.Firca reprezintă „pietrele de construcție ale discursului în vibrantul și mereu proaspăt opus *Glasurele Putnei*” [4, 21]. Limbajul muzical al poemului este preponderent diatonic, însă în momentele-cheie autorul introduce și „unele acumulări cromatice, firești pentru un compozitor ce reprezintă modernitatea, care însă nu provin din scara cromatică, ci din mecanismul mutațiilor modale ce induc în discurs și stările cromatice ale unor ehuri” [4, 21]. Astfel se produce o întrepătrundere firească a arhaicului și modernului.

V.Munteanu a fost unul dintre primii compozitori români care s-au adresat la acest strat extraordinar al moștenirii noastre culturale. Intonațiile vechilor cântări bizantine neutilizate aproape deloc pe atunci de compozitorii României (încă) socialiste au sunat atât de proaspăt, încât premiera *Glasurelor Putnei* s-a dovedit un adevărat „șoc estetic” (expresia lui Casiu Barbu [4, 22]) atât pentru melomani, cât și pentru muzicienii profesioniști. Astăzi ele, de rând cu intonațiile folclorice, au devenit o sursă permanentă de inspirație pentru mai mulți autori din România, și din Republica Moldova.

Printre creațiile vocal-simfonice semnate de V.Munteanu un loc aparte revine simfoniei nr.1 *Glossa* pentru tenor, cor mixt și orchestră pe textul marelui poet al neamului M.Eminescu<sup>2</sup>. Această lucrare reprezintă o sinteză a mijloacelor de compoziție ale lui Viorel Munteanu. După cum menționează Șt.Anghi „forma și implicarea textului (poetic) în partitură reprezintă, de la bun început, nu numai un model tipizant-intonațional propriu creațiilor vocal-instrumentale contemporane, dar și un prilej de meditație rațional-sentimentală asupra mesajului evidențiat” [5, 25]. Structura compozițională a acestei simfonii tripartite într-o formă specific muzicală reflectă structura poetică a *Glossei*, părțile întâia și a treia se corelează după principiul simetriei inversate. Și dacă tot textul poetic al *Glossei* de „deduce” din prima strofă, toată materia muzicală a simfoniei izvorăște dintr-o sintagmă modală de referință, melograma ce include sunetele muzicale ce corespund unor litere din numele poetului **E-mi-nes-cu Mi-hai**: E-Es-C-H-A. Acest germen modal din care ulterior va „crește” întreaga simfonie „se observă o simetrie interioară – model 1-3-1 (secunda mică – terța mică (=secunda mărită) – secunda mică) – și relație acustică pură ...reprezentată de cvinta perfectă dintre începutul și sfârșitul ei” [5,

<sup>1</sup> Am putea adăuga aici și melodiile bizantine.

<sup>2</sup> *Glossa* de M.Eminescu este o profundă meditație filosofică despre sensul existenței umane, despre trecut și viitor, despre vechi și nou, despre bine și rău, despre speranță și teamă încadrată într-o formă poetică originală. Glosa se compune dintr-un număr de strofe egal cu numărul versurilor din prima strofă – strofă esențială (în care se enunță problematica poeziei), și ultima strofă care este una concluzivă în care sunt reluate versurile primei strofe în „recurență”. Începând cu strofa a doua fiecare strofă comentează câte un vers din prima strofă, reluat ca vers final al strofei respective.

*Vreme trece, vreme vine,  
Toate-s vechi și nouă toate,  
Ce e rău și ce e bine  
Tu te-ntreabă și socoate.  
Nu spera și nu ai teamă,  
Ce e val ca valul trece  
De te-ndeamnă de te cheamă  
Tu rămâi la toate rece.*



25]. O asemenea structură intervalică, după observațiile lui Șt. Anghi, este foarte caracteristică pentru organizarea modală a folclorului bucovinean. Am dori să menționăm de asemenea că melograma include și abrevierea numelui marelui Enescu (**E-nes-cu**), creația căruia, după cum se știe, a fost un punct de plecare pentru căutările multor compozitori, printre care și V. Munteanu.

Astfel, structura intervalică a melogramei a oferit compozitorului un câmp deschis spre structuri folclorice arhaice „identificate în arhetipuri muzicale și literare din nordul Moldovei, rezonanțele enesciene metamorfozându-se, astfel, în transpunerea verbului eminescian”<sup>3</sup>. Vom atenționa și asupra calităților constructive<sup>4</sup> ale elementelor melogramei care influențează direct formarea materialului muzical al simfoniei, generând diverse formațiuni și îmbinări tematice.

Secunda mică ca prototip intonațional și ca interval constructiv este tratată de Viorel Munteanu sub cele mai diverse aspecte: 1. forma melodică –

- descendentă, modelând, astfel cunoscutul arhetip melodic – *lamento*, „intonația de suspin”;
- ascendentă, menită să introducă o tensiune deosebită, de obicei ca variantă a intonației dramatice.

2. forma armonică – acumulată prin stratificarea secundelor pe verticală, ce contribuie la crearea sonorităților de tip *cluster*.

În aceleași două forme – melodică și armonică – apare și terța.

Principiile binar și ternar se manifestă și în arhitectonica generală a ciclului: trei părți, două dintre care (I și III) sunt vocal-instrumentale, cea mediană fiind pur instrumentală.

Datorită principiului monotematismului (toate temele simfoniei provenind din melogramă) și a remarcilor *attacca* prezente după primele două părți simfonia se percepe ca o construcție monopartită în care se relevă pregnant o macroformă de sonată în care partea I este o dublă expoziție (partea este scrisă în formă de sonată fără tratare), partea II – tratarea (cu dezvoltare variațională a temelor și episod), partea III fiind repriza în recurență. Totodată schema simfoniei relevă și unele trăsături ale (macro)formei concentrice. Astfel, ni se dezvăluie o formă ce are asemănări cu forma glosei literare în care strofa I prezintă expoziția, restul strofelor din interior dezvoltând ideile din strofa inițială, iar strofa finală fiind o concluzionare inversată.

Limbajul muzical foarte expresiv al simfoniei se caracterizează prin utilizarea numeroaselor procedee polifonice bazate pe intonații melodice, figuri ritmice și mijloace armonice guvernate de principiul progresiei modale (proporțiile intervalice fiind „deduse” din melogramă), „sugerând parcă lărgirea conceptului de timp muzical” [6, 10]. Structura multivocală se relevă de asemenea „în eterofonii și texturi de mare expresivitate”, care izvorăsc și ele din matricea modală (melograma).

În pofida faptului că în *Glossă* nu găsim citate, nici stilizări ale muzicii populare muzica simfoniei este pătrunsă de un veritabil spirit folcloric grație utilizării generalizate a diferitelor modalități de lucru cu materialul folcloric. Este semnificativ faptul că pornind de la citarea și prelucrarea materialului folcloric (în *Colinde* și în creațiile vocale timpurii) compozitorul ajunge treptat la dizolvarea aproape totală a acestuia în propriul său limbaj artistic, reușind să reconstituie atmosfera și modalitatea de gândire populară, să transmită parfumul și duhul ei. Adesea e suficientă o vagă aluzie ritmică sau intonativă pentru ca în imaginația noastră să apară expresia generalizată a prototipului folcloric. Sesizăm în permanență strădaniile maestrului în asimilarea formulelor de sinteză dintre formele clasice universale și cele ale folclorului autohton.

Creația sa denotă o foarte bună cunoaștere a moștenirii muzicale universale „de la preclasici la contemporani”, dar și a celei naționale de la simplele melodii folclorice la savanta artă psaltică, de la opera Rapsodului anonim la cea a marelui Enescu. Acest trecut imens constituie solul fertil pe care a încolțit și s-a maturizat măiestria componistică a lui Viorel Munteanu. El apare ca un veritabil urmaș al înaintașilor poporului român care se regăsesc în multe din creațiile sale. Aceștia sunt și Ștefan cel Mare (cantata *Închinare lui Ștefan cel Mare*), și Evstatie de la Putna (*Glasurele Putnei*), C. Porumbescu

3 Din interviul acordat de V. Munteanu studentei A. Surdu la 30 septembrie 2005.

4 Secunda mică și terța mică ascendente și descendente sunt intonații arhetipale, fiecare posedând semnificația sa concretă. Ele prezintă niște coduri muzicale numerice. Se știe că simbolismul numerelor din cele mai străvechi timpuri preocupă gândirea umană. Ideea numărului este văzută ca „principiul suprem al Universului”. Astfel, secunda – diada – semnifică diferența, opoziția, negația, diviziunea unității în contrarii complementare, principiul feminin; terța – triada – prezintă concordanța, organizarea, creația, refacerea unității prin sinteza contrariilor (în varianta 1+2), trinitatea, unitatea supremă (în creștinism), principiul masculin. Celelalte intervale ce apar în melogramă pot fi considerate ca rezultat al diferitelor îmbinări de secunde și terțe.

(*Rezonanțe II* pentru cor și orchestră, E.Humulescu (*Iubi- Te-voi Doamne*), D.G.Kiriac (*Axionul Învierii*), G.Cucu (psalmul *Miluește-mă Dumnezeu*), M.Eminescu (simfonia *Glossa*), L.Blaga (*Poemele luminii*, lieduri pentru voce și pian *Cântec, Dorul* ș.a.), G.Musicescu (*Concerto grosii*), G.Enescu (*Rezonanțe I, Sonata pentru vioară și pian*).

Opera lui Viorel Munteanu este o reflectare a spiritualității românești la confluența trecutului, prezentului și viitorului. Interesul față de tradițiile seculare românești, europene sau bizantine se îmbină firesc cu elementele unor sintaxe muzicale contemporane rezultând o muzică foarte expresivă de o profundă expresie lirică născută din îmbinările polifonice măiestrite și contrastele timbrale pitorești, din tensiunile provocate frecvent de asocierea unor formațiuni melodice modale (sau tonale) cu structuri eterofonice sau armonice atonale.

Creația lui Viorel Munteanu denotă un echilibru impecabil între perfecțiunea meșteșugului profesionist, între cele mai savante tehnici componistice și accesibilitatea modului de realizare a mesajului artistic. Muzica sa este deopotrivă interesantă profesioniștilor - interpreți și cercetători - deoarece aceștia descoperă în ea nenumărate „găselnițe” și enigme ce așteaptă să fie descifrate, dar și melomanilor simpli, care sunt cucerți de sensibilitatea neprefăcută a expresiei, trezind un viu răsunet în inimile ascultătorilor care întotdeauna știu să recunoască și să aprecieze un talent veritabil și o exprimare sinceră.

După spusele lui Viorel Munteanu, condiția numărul unu ca o lucrare muzicală să circule și să se impună în circuitul muzical, fiind vorba de locul unei anume muzici în “concertul” internațional de valori, calitatea esențială a sa este posibilitatea de a exprima cât mai vast specificul spiritualității pe care o reprezintă. Iar a doua condiție este ca muzica să fie bună, să fie receptată de specialiști și de întregul auditoriu pe aceleași unde pe care a fost gândită, simțită, scrisă.

Stilul componistic al lui V.Munteanu se cristalizează treptat, cu fiecare lucrare nou apărută îmbinând organic elemente și mijloace de expresie moștenite de la predecesori – reprezentanți ai diferitelor epoci și stiluri, din folclorul românesc și din cântarea bizantină. Sinteza acestor elemente generează un limbaj muzical original, irepetabil, foarte contemporan și bine conturat în peisajul general al componisticii românești.

Cunoscând lucrările sale, se face remarcată diversitatea și individualitatea lor, însă la o audiere atentă a muzicii lui V.Munteanu ni se descoperă o înrudire interioară a creațiilor aparent diferite. Anume în unitatea trăsăturilor lor atât de variate, uneori chiar contradictorii, se conturează imaginea creativă a maestrului.

Muzica și tot ce este legat de acest univers miraculos este pentru Viorel Munteanu un câmp de atracție irezistibilă. Pe lângă activitatea de compozitor Viorel Munteanu se manifestă și în calitate de cercetător talentat și profund al arte sunetelor ce tinde spre descoperirea valențelor estetice și etice ale muzicii analizate elaborând și publicând numeroase articole, studii, traduceri și comunicări științifice. În cercul intereselor științifice ale lui V.Munteanu găsim muzica diferitelor epoci, pornind de la Palestrina (monografia *Stilul palestrinian*, 1980) și ajungând la compozitorii contemporani (articole consacrate compozitorilor români G.Enescu, V.Spătărelu, A.Stoia, W.Berger ș.a.). Un loc aparte în preocupările muzicologice ale lui V.Munteanu îi revine lui Roman Vlad – compozitor și cercetător italian de origine română. V.Munteanu semnează câteva articole și două monografii dedicate activității lui R.Vlad<sup>5</sup>. El de asemenea a tradus în limba română cele mai importante scrieri muzicologice ale lui R.Vlad, inclusiv fundamentala *Istoria dodecafoniei* și studiul *Recitind „Sărbătoare primăverii” de Stravinski*<sup>6</sup>. Prin strădaniile lui V.Munteanu în anul 2009 cu ocazia aniversării a 90 de ani de la nașterea lui R.Vlad la Iași au fost editate mai multe creații timpurii semnate de el încă până la emigrare.

Deosebit de activ, știind nu doar să-și argumenteze, ci și să-și pună în aplicare ideile și inițiativele artistice V. Munteanu este omul care generează și catalizează încontinuu viața muzicală din Iași, fiind inițiatorul și animatorul unui număr impunător de evenimente artistice de amploare printre care reluarea (după o întrerupere destul de îndelungată) *Festivalului muzicii românești* la Iași și a

5 Munteanu, V. *Introducere în opera lui Roman Vlad*. Iași: Fundația Sfânta Apollonia, 1994; și: MUNTEANU, V. *Roman Vlad – modernitate și tradiție*, București, Editura muzicală, 2001.

6 Vlad, R. *Istoria dodecafoniei*., București: Editura Național, 1998; și: VLAD, R. *Recitind „Sărbătoare primăverii” de Stravinski*. București: Editura Național, 1998.

simpozionului științific consacrat trecutului și prezentului componisticii române.

Se manifestă și în calitate de manager în sensul veritabil al acestui cuvânt, știind să gestioneze perfect atât propria-i activitate, cât și să facă să funcționeze aproape perfect o instituție polivalentă cum este Universitatea de Arte *George Enescu*.

Între toate domeniile de activitate ale lui Viorel Munteanu există o corelație strânsă, ba chiar și o influență reciprocă. Conexiunea armonioasă a tuturor acestor sfere conferă creației sale un caracter inedit și complex. Însă, desigur, prima și cea mai importantă preocupare a maestrului o constituie compoziția, în care regăsim abordarea unor teme eterne ce au frământat conștiința artiștilor din diferite timpuri, tratate însă, într-o manieră contemporană și individuală. Opera lui Viorel Munteanu se relevă prin caracterul ei echilibrat fiind exponenta unui stil bine proporționat și a unei logici proprii de organizare. Lucrările sale ne deschid un univers unde profunzimea descoperirii imaginii se îmbină cu o impresionantă forță de expresivitate. V.Munteanu reușește să mențină un echilibru permanent între tradiție și inovare, între reinterpretarea creativă a culturii muzicale universale și cele mai pregnante trăsături ale muzicii românești (populare și profesionale). În acest sens ni se pare relevantă și evocatoare cuvintele lui Iosif Sava: „Viorel Munteanu este unul dintre cei care aduc în Iașul secular semnele unei noi școli componistice, perfect particularizate în peisajul contemporan. Ancorat profund în pământul Moldovei, sorbind puteri din manuscrisele Putnei, aducând în portative încărcate de știință, rigoare constructivă, căutare novatoare, dorința de a trece rampa, toate miresmele Moldovei” [7, .217].

### Referințe bibliografice

1. TOMESCU, V. *Viorel Munteanu, Disc electrecord ST-ECE 03668*. București, 1990.
2. LEAHU, A. Muzică sacră, colinde și cântece de stea. **În:** *In Honorem Viorel Munteanu*. Târgoviste: Valahia University Press, 2009.
3. BUCESCU, F. Sentimentul creștin și expresia cântării religioase la români. **În:** *In Honorem Viorel Munteanu*.
4. FIRCA, Gh. Profesorul și compozitorul Viorel Munteanu **În:** *In Honorem Viorel Munteanu*.
5. ANGHI, S. *Conotații românești și europene ale ethosului moldovenesc în artă. Paradigma Glossă*. **În:** *Artes*, vol. 7. Iași: Editura Artes,.
6. DUȚICĂ, Gh. Arhetipul- Glossă și retorica melogramei bivalente. **In:** *Simfonia I „Glossă” de Viorel Munteanu (partitură)*. București: Editura Muzicală, 2004.
7. COZMEI, M. *Existente și împliniri: dicționar biobibliografic (domeniul muzică)*. Iași: Editura Artes, 2005,.

## PREZENTAREA LIRICĂ DE CĂTRE DAVID GHERȘFELD ȘI MIHAIL MUNTEAN A EROULUI REVOLUȚIONAR DIN OPERA SERGHEI LAZO

LYRICAL PRESENTATION BY DAVID GHERSFELD AND MIHAIL MUNTEAN OF THE  
REVOLUTIONARY HERO FROM THE OPERA SERGHEI LAZO

ELENA NISTREANU,  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article is dedicated to a thorough analysis of the leading part from the opera Serghei Lazo by David Gherșfeld and its stage realization by tenor Mihail Muntean.*

*The main idea of the analyses is the characterization of the hero Serghei Lazo presented through duets and ensembles that demonstrate the upsurge of the young revolutionary. There are a lot of musical examples in the article that justify the musical analysis of the character.*

*Mihail Muntean as Serghei Lazo is a complex realization of a valuable artist who has had a great impact on the creation of the National Opera Theatre.*

Numele remarcabilului tenor moldovean Mihail Muntean este bine cunoscut în lumea marilor cântăreți de operă, grație evoluărilor frecvente pe scenele naționale și internaționale. El a fost și este aplaudat în Moscova, Kiev, Sankt-Petersburg, în orașele Asiei Mijlocii și Țărilor Baltice, vocea lui splendidă a fost admirată de ascultătorii din Bulgaria, Polonia, România, Germania, S.U.A., Franța, Israel, Japonia, Italia (unde a și făcut stagiunea în renumitul Teatru *La Scala*, 1977)...



Despre acest valoros tenor au scris în presa mondială: „Mihail Muntean cântă cu vocea unui tigru regal...E un mare artist, viguros excepțional...” (Reinhals, Germania Apud: [1, 4]). Ziarul italian *Il Piccolo* scria: „...Mihail Muntean este un tenor superb, foarte talentat, cu o carieră remarcabilă. Producerea lui într-adevăr corespunde exigențelor unui artist de talie mondială...” [1, 5]. Aptitudinile atât vocale cât și artistice datorite din plin de natură, muzicalitatea fină, farmecul artistic, capacitatea de a lucra până la perfecțiune, i-au oferit lui M. Muntean posibilitatea de a se înălța la culmile aprecierilor operistice mondiale. În anii de activitate fructuoasă pe scena Teatrului de Operă și Balet din Moldova și pe nenumăratele scene mondiale, M. Muntean a creat și a interpretat cu mare succes, circa 30 de partide solistice, practic tot repertoriul tenorilor din arta universală și națională. Locul primordial în repertoriul tenorului M. Muntean îl ocupă partidele din operele italiene și rusești, iar rolurilor din palmaresul muzicii naționale totuși le revine un rol secundar. Una din cele mai principale manifestări solistice din operele naționale a fost realizat în partida lui *Serghei Lazo* din opera omonimă în trei acte de David Gherșfeld pe libretul de Gh. Malarciuc. De ce am ajuns la concluzia că anume acest chip artistic a fost unul din cele mai importante realizări naționale în cariera artistică a lui M. Muntean? Deoarece dintre cele trei opere naționale interpretate de M. Muntean (opera *Glira* de Gh. Neaga imaginea lui Șuțache, montată pe data de 26 aprilie, la pupitru dirijoral - D. Goia; rolul lui S. Lazo din opera omonimă de D. Gheșfeld a fost realizat pe 12 octombrie 1980, cu prilejul inaugurării edificiului nou al Teatrului de Operă și Balet din Chișinău, sub bagheta lui A. Mocialov; iar pe data de 29 aprilie 1990 M. Muntean realizează rolul lui *Petru Rareș* din opera omonimă de E. Caudella, sub bagheta lui A. Mocialov), anume opera **Serghei Lazo** a fost montată după redactare de 16 ori pe scena Teatrului de Operă și Balet, iar celelalte opere, evident, de mai puține ori (*Glira* de două ori, iar *Petru Rareș* de o singură dată).

Pentru realizarea acestei imagini artistice cântărețul a demonstrat aptitudinile cele mai potrivite și anume: o voce unică care e imposibil să nu fie admirată pentru calitățile fermecătoare ale expresiei sunetelor acute care în partida vocală a lui Lazo sunt expuse până la nota si<sup>1</sup>, registrul mediu posedând o sunare catifelată, iar registrul grav ajunge până la re octava mică, toate acestea fiind încununate cu o tehnică vocală perfectă și un timbru excepțional. Desigur toate aceste calități vocale au fost îmbogățite cu o plastică teatrală, astfel măiestria de actor s-a manifestat la un nivel cel mai înalt. M. Muntean a respectat cele mai de seamă cerințe vocal-dramatice, grație cărora a reușit să realizeze veridic și elocvent dramaturgia operii.

Toată dramaturgia operii se axează pe soarta anevoioasă a eroului Serghei Lazo, el fiind nucleul conflictului. Îl vedem pe Serghei în cele mai dificile și decise situații, atât pentru el personal, cât și pentru destinul țării. Lazo, din punct de vedere social, a avut un rol foarte important și hotărâtor în demararea revoluției, deoarece posedă un har de orator și a știut să organizeze masele populare în direcția potrivită.

Prima apariție a protagonistului are loc în tabloul 1 a **Actului I** în următoarea situație: scena sărbătorilor de iarnă din anul 1917 în Moldova, tânărul ofițer Serghei, proaspăt absolvent al unei școli militare este implicat în ritualul sărbătorii. Primele fraze ale eroului nu sunt desfășurate, ci cuprind doar câteva replici încadrate în scena de masă din conacul părintesc. Replicile țin de starea vremii: „**Ce noapte admirabilă, ger și zăpadă...cântec și veselie**”.

*Moderato*

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is in G major and 2/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. The lyrics are in Russian: 'Ка - ка - я пре - лесь на у - ли - це / Че ноап - те ад - ми - ми - би - би - лэ'. The piano accompaniment is in G major and 2/4 time, with a dynamic marking of 'mf'. The score is numbered '1830' in the top left corner.

1 Arhiva personală a tenorului M. Muntean.



Deși textul literar presupune o stare de sărbătoare, muzica însă nu corespunde acestei stări, despre ce ne mărturisește și tempoul **Moderato**, și predominarea mișcărilor descendente în linia melodică. La fel este departe de sărbătoare și structura armonică a acestei prezentări laconice, se vede foarte clar predominarea trisonurilor și sextacordurilor minore, iar planul tonal este în permanentă schimbare: începe în *do-major* care este brusc schimbat prin semne de alterație și cu inflexiuni modulante în *la-minor* (m.4), pe neașteptate trece în *la bemol-minorul* (m.5). Totuși *la-minor* se va restabili temporar. O astfel de structură modulatorie ne dezvăluie soarta complicată a eroului Serghei Lazo. Complexitatea armonică anticipează evoluția evenimentelor tragice din destinul protagonistului. În adresarea către Tasea, logodnica sa (p.33), armonia la fel este destul de complexă chiar imponderabilă, fără a putea aprecia un centru tonal, plus la toate sunt incluse sunete adăugătoare disonante, care reflectă starea încordată din lumea interioară a eroului. Linia melodică este seacă, declamatorie fără utilizarea procedurii **bel canto**, fiecărei note îi revine câte o silabă.

După dramaturgie, evenimentele ajung la conflictul primordial al operei, care va schimba radical soarta tânărului ofițer și anume: Serghei este profund revoltat de atitudinea dușmănoasă cu care s-au ciocnit țărani la conacul părinților săi și pleacă împreună cu ei, părăsind mediul celor fățarnici ca să treacă de partea poporului muncitor și nedreptățit: „**Trebuie să împărtășim viața oamenilor simpli...**”. Afară, în pragul casei părintești, Serghei îi dezvăluie mamei sale cele mai ascunse și mai ferme gânduri ale sale, el își va croi o altă cale în viață. Are loc o prezentare scenică bine plăsmuită și desfășurată, este vorba de Monologul și Scena cu Elena Stepanovna.

Inițial este un recitativ reținut cu mișcări melodice descendente, în armonie predomină trisonuri majore: începe pe **sol**, **apoi pe do**, ulterior pe **fa** ca să ajungă la cel de pe **mi**. Observăm pe parcursul a șase măsuri (c.72 m.2) utilizarea *basso ostinato* pe nota **do**, redând acestor fraze un efect de reflecție profundă asupra evenimentelor cruciale, astfel se coace o idee revoluționară. O exclamație fermă a protagonistului o delimităm în fragmentul din c.73. nota **mi** este repetată de șase ori consecutiv: „*Eu, eu, eu, o viață...*”. Dacă în linia melodică nu are loc nici o mișcare, atunci planul modal este în continuare metamorfozare: primul „*eu*”-**mi** este acompaniat în tonalitatea *fa-major*, după care al 2-lea „*eu*”-**mi** trece în *fa diez-major*; iar al 3-lea „*eu*”-**mi** este susținut de orchestră în *la-minor*, care revine în următoarea măsură în *fa diez-major* și se transferă din nou în *la-minor*. În aceste cinci măsuri din c.73, în linia melodică a basului orchestral are loc o mișcare cromatică curioasă: **fa – fa diez – sol – sol diez – la** fapt care vorbește despre hotărârea luată de către tânărul revoluționar și fermitatea ei în adevăr. Următorul compartiment (p.61) aduce o schimbare în sfera metroritmică, adică din 4/4 trece la ritm de vals 3/4 cu remarca compozitorului **Ardente**, care aduce dezvoltarea recitativului anterior într-un monolog desfășurat format din patru secțiuni.

- Secțiunea I-a cuprinde materialul introductiv și două propoziții ale solistului. Aceste propoziții muzicale solistice au următoarea structură:

Prima propoziție – este dominată de partida vocală, cu dezvoltarea melodică în partida solistică.

A doua propoziție – linia vocală este *sostenuto*, iar mișcarea melodică are loc în linia basului cu mișcări cromatice descendente.

- Secțiunea a II-a (p.61) este expusă în tonalitatea **si-major**, **fiind** o muzică hotărâtoare, energică care vine în confirmare la textul literar: „**O-ncep cu acea deplină încredere în frumos și desăvârșire...**”. Majoritatea măsurilor vin cu armonii noi, în m.3 (c.74) avem nonacordul mic minor pe **sol** care trece în septacordul mic major pe **fa diez**, urmat de trisonul *si-major*. De la acest acord (c.75) are loc o schimbare în desenul ritmic, apare o altă măsură ternară de 6/8 care aduce o mișcare și în sfera armonică. Aici găsim trisonul *mi-major* care este înlocuit cu agregatul armonic bazat pe trisonul *do diez-major* cu sunete cromatice suplimentare, care durează două măsuri. La a patra măsură din c.75, din nou întâlnim o nouă măsură de 4/4 în tonalitatea *re diez-major* urmată de *la-minor* revenit în *re diez-major*.
- Secțiunea a III-a poate fi delimitată din p.62 în tonalitatea de bază **sol-major**. Trecerea de la secțiunea precedentă nu este pregătită, materialul tematic nou apare brusc fiind urmat de un șir de inflexiuni: *si-minor – mi-major – re-major* (cu 2 măsuri înainte de c.78), după care așteptăm

o rezolvare, însă compozitorul face din nou o inflexiune.

- Secțiunea a IV-a (p.64) aduce un alt caracter, cel de marș, ceea ce este remarcat de compozitor **Marciale**, o pulsație sistematică la măsura de 4/4, iar linia vocală trece într-un recitativ marcat, declamatoriu în tonalitatea **re-minor**, **cu adaosul sunetelor disonante (exemplul 1)**

Ex. 1

The image shows a musical score for a piece titled "79 marziale". It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has lyrics in Russian: "О - на э - та сре - да Ши - ел, ме - ди - у - а - чест,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords, and the bass line provides a steady accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Aici protagonistul declamă, scandează pe nota **do diez**, cu o nervozitate necontrolabilă: „Și el, mediul acest...”. fiind reținut de secundacord: a – h – d – f. Această structură armonică este constantă, ostinată, redând fermitatea și convingerea eroului. Doar la finele propoziției avem o modulație luminoasă în *fa diez-major*.

Acest monolog proliferază un duet dintre erou și mama lui Elena Stepanovna (în premiera spectacolului rolul a fost realizat de L. Matiughina) [2, 124]. Maica-sa îl roagă să-i explice starea lui, la care Serghei îi spune: „**Mi-i teamă, mi-i teamă, mi-i teamă, că n-ai să mă înțelegi...**”. Elena Stepanovna intuiește că-și va pierde fiul, deoarece îi declară cu fermitate că vrea să plece: „*de prin aceste locuri*”. Duetul cuprinde secțiuni desfășurate ceea ce ne face să ne amintim de R. Wagner și de creația târzie a lui G. Verdi sau, din opera rusă, de P. I. Ceaikovski.

Primele fraze ale lui Serghei sunt plasate într-un fundal armonic foarte încordat, (**Angosioso**, p.65). Aici nu este respectată logica tonal-funcțională, agregatele acordice nu sunt pregătire și nu au rezolvare, ci predomină fonismul armoniilor crude, cu utilizarea sunetelor disonante. Momentul apariției mamei se va reflecta în partida orchestrală prin intensificarea sunării armoniilor disonante, astfel autorul accentuează diferența în idei și aspirații ale celor doi. Ambitusul acestui duet este cuprins între notele **re** și **si'** în partida tenorului, și între **re'** și **sol diez** în partida vocală a mezzo-sopranei. Cele mai frecvente și preferate intervale folosite de către compozitor în partidele vocale sunt cele consonante de terțe, cvinte perfecte, sexte, iar în cadrul duetului, D. Gherșfeld folosește și salturi marila intervalul de nonă sau triton, pentru a evidenția unele idei literare explozibile sau un sentiment revoltator. Acest sentiment este accentuat și de durate ritmice diverse: de la șaisprezecimi, optimi, pătrimi, doimi, până la note întregi, incluse în finalul duetului pe sunetul **si'** în partida tenorului. Modulații prin dominantă în tonalitatea paralelă (din *sol-major* se trece din nou în *mi-minor*), aduce dezvoltarea liniei orchestrale, care repetă materialul muzical din c.83, însă cu unele modificări în partida vocală:

1. Rămâne să cânte doar tenorul – Serghei Lazo, care în c.83 era susținut și de mama sa.
2. Au dispărut șaisprezecimile din linia orchestrală, însă în partida mezzo-sopranei se menține același desen ritmic, ceea ce vorbește despre neliniștea din sufletul matern provocat de ideile fiului său.

O nouă intervenție a tânărului ofițer o vedem în fragmentul din c.85 în *sol-major* (p.71), în care el își dezvăluie ideile sale secrete, de unde pornește un nou monolog foarte încordat cu un diapazon larg: **re-la'** cu ascensiuni melodice pe sunetele septacordului. Fundalul tonal-armonic este din nou foarte mișcat, începând în tonalitatea *sol-major* în măsura de 4/4, apoi trece în *mi-major*, care se transferă în *la bemol-major* și *mi-minor*, finalizând în alt metroritm de 2/4. Mișcarea armonică foarte complexă îmbogățită cu cromatisme și cu folosirea sunetelor disonante suplimentare, vorbește despre sentimentele contradictorii ale eroului Serghei Lazo. Acest monolog este divizat în două secțiuni:

Secțiunea I începe din c.86 (remarca *Maestoso*) în tonalitatea de bază *si-major*, în măsura de 4/4.

Nu se mai pune la îndoială ardoarea eroului de a se avânta în revoluție cu „*Inima mea și a mea viață... cu gândul la idei mărețe*”(exemplul 2).

**Ex. 2** *Maestoso*

Același material muzical este expus și în partida vocală, și în orchestră, ce se va repeta până în c.88. Inițial, tema răsună în orchestră urmată de voce, apoi este expusă în linia vocală susținută de orchestră. Materialul din c.87 vine cu o măsură nouă de 6/8, care se va menține pe parcursul a două măsuri, care trece din nou în 4/4. Aici sună septacorduri mici majore de la *sol diez* și *re diez* transferat, urmate de cele de la *mi* și *la*. Pe lângă aceste acorduri mai întâlnim trisonuri și septacorduri micșorate: de la *si*, *do diez*, *fa diez* și din nou de la *do diez* și *si*. Disperarea eroului se oglindește atât în textul literar: „*simt că mă-mpotmplesc în tină...*”, cât și în structura melodică și în mișcarea armonică (c.88): sepaecordurile mari majore de la *fa diez* și *re*, sunt urmate de nonacorduri de la *sol diez*, *mi* și septacordul de la *do diez*.

Secțiunea a II (din c.89) a monologului: „*Din Moldova mea, plec de acasă, drag, scump mi-i sfânt plaiul meu...*”, este plasmuită în felul următor: linia melodică este tulburată de salturi descendente mari *re – sol*, iar sfera tonală este următoarea: *la-major – sol diez minor – la-major – sol diez major* transferat în *mi-major* și *re diez-major* apoi cu inflexiune trece în *fa diez-major* și *la-major*. Linia vocală este într-o ascensiune vizibilă, care ajunge la *si*<sup>1</sup> de o durată de patru măsuri la nuanțe dinamice de *fortissimo* și *sforzando*, acestea constituind punctul final din decizia luată.

Putem remarca că monologul are forma de lied cu cupletele variate și refren. Astfel cele două secțiuni sau strofe sunt divizate de același material muzical, pe parcursul căruia se intensifică dinamica și devine mai complicat planul armonic. La finalul monologului din nou apar aceleași figuri ritmice și melodice ca și în c.73 din introducerea orchestrală. Grație acestei reminescente, datorită acestui încadrământ, compozitorul obține un echilibru al formei. Totuși sunt și unele devieri:

1. **În sfera planului tonal:** materialul muzical din introducere sună în *do-major*, iar în final sună în *si-major*.
2. **Din punct de vedere al volumului:** în prima prestație tema refrenului este desfășurată, iar în al doilea caz se expune laconic, durând doar două măsuri.

Duetul și cele două monologuri ale eroului sunt destul de dificile pentru interpretul partidei principale. M. Muntean a reușit să redea sentimentele contadictorii din sufletul tânărului Lazo: la un pol se situează dragostea pentru mamă, la polul opus este evidentă lipsa capacității de înțelegere, completată de încercarea eroului de a o convinge pe maica sa. De aici reiese și complexitatea partidei vocale: alternanța frecventă a intonațiilor calme cu cele puternice, încordate. Destul de des, intonațiile vocale nu coincid cu structura sonoră a partidei orchestrale, ale cărei armonii cuprind multe agregate disonante. M. Muntean depășește cu brio aceste dificultăți, respectând permanent corectitudinea intonării.

O altă ipostază a chipului eroului, M. Muntean o dezvăluie în scena următoare: acțiunea operei ne transferă în cazarmă, unde Lazo este copleșit de reflecții profunde despre soarta sa și a poporului. Tabloul din cazarmă începe cu o mică introducere orchestrală (durează patru măsuri), care sună cantabil, anticipând partida vocală. Din acest moment, începe secțiunea I a tabloului, fiind foarte largă. În momentul intervenției solistului, sonoritatea orchestrală capătă un caracter coralic, profund, ceea ce corespunde remarcei **Pensieroso și se reflectă în textul literar:** „*Stau adeseori pe gânduri dus...*” (p.94). Este o meditație interpretată expresiv de M. Muntean în *la-minor*, cu ambitusul cuprins între sunetele *mi-sol*<sup>1</sup>. Caracterul coralic este susținut în cadrul armonic al tonalității *la-minor*, care trece în *sol-major*, apoi *mi bemol-major*, modulează în *re-minor* transferat în *re diez-major*.



Secțiunea a II-a începe cu schimbări metroritmice, se stabilește tempoul de marș la măsura de 4/4, cu remarca *Allegretto*. Orchestra pregătește prestația solistului cu acorduri în *sol diez-major*, după care, în partida basilor, sunt utilizate turații decorative – *tirate* (noțiunea provine din muzica epocii Barocului, ce semnifică „a împușca”). Astfel, autorul menționează basul pentru a evidenția tragismul soartei tânărului ofițer, nelineștea sufletească: „*Legiunile se avîntă... în cale totul măturând...*”. Acest fragment este foarte încordat din punct de vedere armonic. Sunt utilizate construcții poliacordice (*si bemol-minor* împreună cu *sol bemol-major*). Așa acorduri sunt frecvente în organizarea armonică a muzicii secolului XX. Linia melodică, la rândul ei, este și ea agitată, axată pe ritm punctat, cu intonațiile unei goarne de luptă, cu sărituri ascendente la intervalul de cvartă perfectă. În acest moment vocea lui M. Muntean capătă tărie „de oțel”.

Entuziasmul trezit în sufletul protagonistului de cortegiile care aduc avântul revoluției: „*Sufletul se bucură când vede cum trece cortegiul... un proaspăt vânt el aduce... Furtuna-i*” aduce în c.105 o modulație „luminoasă” în *si-major*. Atunci când textul ne vorbește despre vânt și furtună, în orchestră această stare este oglindită cu o agitație totală realizată de o factură figurală.

Reflecțiile eroului sunt întrerupte de apariția lui Nazarciuc, care îi aduce vestea despre revoluția din Petrograd, despre tulburările din cazarmă. Îl vedem pe Lazo–Muntean într-o adresare maiestuoasă către soldați în tonalitatea **si-major**, aducându-le felicitări cu prilejul izbucnirii Revoluției: „**Va salut tovarăși! În Petrograd e revoluție...**” (p.103).

În tabloul 2 suntem prezenți în Piața din fața conacului Guvernatorului, unde sunt adunați soldați, orașeni, revoluționari, autoritățile orașului. Guvernatorul cere ca mulțimea să se împrăștie, în timp ce Lazo îi cheamă pe toți să-și unească forțele sub drapelul revoluției. O tânără revoluționară cere eliberarea imediată a deținuților politici. Cuvintele ei sunt întrerupte de un foc de armă. Fata este rănită și Serghei îi acordă primul ajutor medical, astfel face cunoștință cu viitoarea lui soție, Olga (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de M. Bieșu) [2, 126]. Tot aici, în mulțime apare fosta logodnică a lui Lazo, Tasea (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de L. Alioșina) [2, 126], care îl roagă înnebunită să-l găsească pe taică-său, la care Serghei răspunde cu încă o adresare înfocată de la tribună către masele populare, pentru a scoate țara din lanțurile țariste. Adresarea către confrății săi este pregătită de acorduri orchestrale hotărâte în *si bemol-major* urmate de *re-minor* – tonalitatea de bază. De fapt aceasta constituie *Secțiunea I*, care se remarcă prin utilizarea basului ostinat pe parcursul a zece măsuri consecutive, cu oarecare devieri ale desenului ritmic: inițial avem pătrimi, care treptat trec în triplete. *Secțiunea II*, este și ea pregătită de introducerea orchestrală, anticipând tempoul de marș (*Marciale c.125*). Avântul revoluționar se simte în primul interval de cvartă perfectă **si bemol-mi<sup>1</sup>**. Caracterul încordat al partidei vocale, cu ambitusul de decimă (**fa-la<sup>1</sup>**) este „înmulțit” de evoluția tonal-armonică: *re-minor* – *do-major* – *fa-major* și *si bemol-major*. Textul literar nu se diferențiază de textele precedente, din nou este o chemare la luptă: „*Soldați înainte în luptă avântați...*”, susținută în final de cor.

Tabloul 3 din **Actul II** ne prezintă un peisaj din taigaua înzepezită, unde are loc ritualul cununiei dintre Serghei și Olga. Răsună un duet liric desfășurat plin de dragoste axat pe măsura ternară de 3/4. Fericiți se avîntă într-un vals în care se împletește trecutul cu prezentul și cu viitorul. Acest duet, M. Muntean și M. Bieșu, se inițiază ca un dialog de concordanță, cu fraze repetate succesive de ambii protagoniști. Melodia este foarte ușoară, asemănătoare cu un cântec de estradă, adică nu este un exemplu al unei evoluări net operistice (exemplul 3). Autorul plasează liniile vocale ale soliștilor la intervalele de terțe și sexte (c.131). Doar în c.132 compozitorul introduce sunete disonante în structura armonică și face inflexiuni modulatorii, care deja depășesc „formatul” cântecului de estradă. Acest duet cuprinde câteva secțiuni. Începe cu o mică introducere, ca o propoziție interpretată succesiv de Olga, apoi de Serghei, centrul tonal se axează pe *la-major*. Secțiunea I începe în **si-major** (p.127 c.131), același material muzical este repetat și în c.132, dar deplasat la o altă înălțime, are și o altă factură, iar centrul tonal îl constituie *do-major*.



Ex. 3

Secțiunea a II-a începe de la remarca *Amore* (p.130 c.133), în care melodia se transformă, devenind mai lirică și mai intimă cu centrul tonal în **la-major**, dar este de multe ori abătut cu diverse inflexiuni. Același material melodic va fi repetat și în c.134, iar în continuare (c.135) au loc inflexiuni de la tonalitatea *la-major* prin *fa diez-minor* ca să ajungă în *do diez-major* (2 m. după c.135).

Pe parcursul duetului expunerea muzicală devine mai complicată, apar formule armonice cu multe inflexiuni și adăugarea masivă a sunetelor disonante suplimentare în structura acordică, ceea ce demonstrează înflăcărarea sentimentelor celor doi îndrăgostiți, care sunt mai intense, mai profunde, mai insistente, despre ce mărturisesc replicile expresive ale Olgăi și ale lui Serghei, respectiv: „*Tot mai scump îmi ești, tot mai drag, mai aproape ești...*”. „*Eu te iubesc, scumpo, până la durere...*”. Aceste fraze sunt însoțite de o armonie foarte complexă, în acest moment expunerea muzicală își pierde centrul tonal, acordurile sunt pline de sunete străine disonante. Culmea tuturor metodelor utilizate de compozitor se atinge prin utilizarea poliarmoniei, într-o singură verticală armonică, unde sună concomitent *fa diez-minor* și *fa-major* (c.137). Aceste procedee armonice corespund sensului textului literar: „*Iubirea mea*”, silaba „*mea*” este menționată și printr-un salt ascendent vocal la intervalul de cvintă (*si bemol* și *fa*<sup>1</sup>), executate de M. Muntean cu un mare avânt sufletesc.

Dezvoltarea generală în cadrul acestor două secțiuni se axează pe principiul: de la ușor la complicat, ceea ce reflectă intensificarea sentimentelor de dragoste a eroilor. În continuare compozitorul utilizează armonii relativ mai lejere, după care urmează repriza, recapitularea materialului muzical din c.131.

Repriza propriu-zisă începe din c.139 – partida vocală răsună identic, chiar și textul literar este omonim, ca și planul armonic. Urmează o deviere în partida soliștilor: în c.132 protagoniștii cântă pe rând, iar în repriză (măsura a șasea în p.141) îndrăgostiții cântă deja împreună, în plus factura orchestrală este modificată. Cele mai mari modificări le putem menționa în p.142, pe care o comparăm cu măsura a 5-a din p.129: în repriză avem dublarea partidei vocale la intervalul de terță în linia orchestrală. Chiar și fundalul armonic este înnoit: *si bemol-minor* în loc de *mi-major*. Expoziția duetului cuprinde trei propoziții, care sunt deplasate de trei ori consecutiv, iar în repriză (c.1 p.142, m.3) în locul acestor deplasări autorul include un material muzical nou, utilizând cântarea în unison la octavă, iar până acum melodia a fost dublată în terțe și sexte. Cântarea în unison corespunde pe deplin textului literar: „*Pădurea ne cunună azi, sub bolta nopții senină...*”. După această culminație sentimentală, așteptăm o încheiere în tonalitatea de bază (*mi-minor*), în locul căreia compozitorul face o intervenție în *do-minor* (măsura 6-a, p.142), din care se proliferază valsul orchestral.

Următorul tablou, al 4-lea, ne arată locuința conspirativă din Vladivostok. Olga este foarte

alarmată de soarta soțului său, deoarece intervenționiștii au anunțat o recompensă mare pentru capul „banditului roșu” Lazo. După Aria și Cântecul de leagăn al Olgăi pline de durere și dor, apare la fereastră Serghei deghizat, cerând un gât de apă pentru a-și potoli sufletul însetat (p.166). Olga abia că-l recunoaște. Aici pentru prima dată Serghei își vede fiica Ada, pentru a se desparte de ea și Olga pentru totdeauna.

În tabloul 5 se situează cea mai desfășurată caracteristică muzicală a eroului, anume aria lui Serghei Lazo (c.182<sup>a</sup>). Muzica ei este lirică, plină de încântare față de natură și poporul plaiului natal (exemplul 4).

Ex. 4

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, E, and G. The vocal line includes lyrics in Romanian: "O be-pu be pro eracîe ecîb, e-uz u" and in Russian: "O, kuz'min gremim pe, kuz'min! Malu egoze". The piano accompaniment features complex chords and tremolos, particularly in the lower register.

Introducerea orchestrală constituie secțiunea A în tonalitatea *re-major*, cu un fundal armonic complicat, în care predomină tonalitățile cu diezi. La sfârșitul compartimentului B armonia trece prin nenumărate inflexiuni modulatorii, fiecare acord este completat cu sunete suplimentare străine și disonante – ceea ce este specific stilului armonic din această operă. În secțiunea II sunt utilizate tonalitățile cu bemoli. Se vede elocvent o schimbare în factura orchestrală bazată pe fundalul tremoland. Un alt strat muzical îl constituie dublarea partidei vocale în sextacorduri și cvartsecacorduri. Este curios faptul că în momentele de reținere a melodiei vocale pe durate lungi, compozitorul intervine cu o structură mai mișcată în partida orchestrală, cu juxtapuneri acordice, astfel completând expresia vocală. În continuare, autorul include mai multe inflexiuni, cu mai multe sunete disonante suplimentare, pentru a direcționa evoluția tonală spre sfera tonalităților dieze (secțiunea D). Secțiunea E, este tratată ca recapitulare a sferei dieze. Doar în secțiunea G depistăm o schimbare: în loc de *fa diez* cu care se finalizează fraza din secțiunea anterioară, aici avem *fa becar*, astfel realizând o prelungire muzicală cu funcția de frază finală. Acest sunet „străin” vine să accentueze însemnătatea frazei finale, interpretată de M. Muntean foarte maestros și puternic, atingând registrul superior al tenorului – *la*<sup>1</sup>. Aria este scrisă în forma clasică tripartită cu repriză și codă. Schema ei arată în felul următor:

Schema 1:

Secțiuni	A B	C D	E G	Coda
Tonalități	Diezi	Bemoli	Diezi	Diezi

Avântul revoluționar al protagonistului este „comentat” de orchestră. Deja au fost menționate



inflexiunile modulatorii susținute de utilizarea metrului variabil. Peste fiecare 2 sau 3 măsuri metrul se modifică: 4/4 trece în 3/4 după care din nou 4/4, aceste schimbări permanente corespund cotiturilor de soarta zbuciumată pe care o trăiește tânărul erou, neliniștii din sufletul lui trezite de revederea soției dragi și a fiicei iubite.

Tabloul 6 din **Actul III** reproduce Statul Major al armatei japoneze. Aici sunt aduși în cătușe Lazo, Luțki, Sibirțev. Serghei se prezintă drept sublocotenentul Kozlenko (p.205): „**Sunt praporșcic Kozlenko compania-ntâi...**”. Pentru a-l identifica pe Lazo este invitat colonelul Popov (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de E. Mojaev) [2,127 ], care a trecut de partea inamicului și execută orice ordin al generalului Ooy (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de F. Anikeev) [2,128]. Aici are loc un dialog dintre cei doi foști combatanți: Popov îi propune și lui Serghei să accepte ofertele lui Ooy. Cu argumente ferme, cu o logică nestrămutată, cu credința fierbinte în victoria revoluției, Lazo îi demonstrează trădătorului tot tragismul situației lui, după care Popov se împușcă. Forțați de opinia publică, diplomații străini vin la Statul Major al japonezilor ca să se convingă de faptul, că printre cei arestați nu se află Lazo. Crudul și cinicul General Ooy îi poruncește Tasei să nu-l „recunoască” pe fostul ei logodnic. Ruinată pe ultima treaptă a decăderii morale, Tasea se supune. Diplomații străini pleacă. Generalul coboară în celula lui Lazo. El îi propune lui Serghei postul de guvernator al Extremului Orient și o sumă fabuloasă de bani. Lazo respinge vehement orice ofertă de colaborare cu intervenționisti, de a-și trăda Patria, de a renunța la convingerile sale: „*Cum îndrăzniți acum să-mi propuneți cârdășia?!...NICIODATĂ !!!*”. Această replică a fost cântată de M. Muntean cu mare forță și putere de convingere.

În tabloul 7, cu remarcă **Triste** (p.300), acțiunea se petrece în subsolurile temniței. Lazo cu tovarășii săi de luptă Luțki și Sibirțev, cântă despre taiga, despre libertate, Lazo își aduce aminte de trecutul fericit, de întâlnirile cu Olga. Și Olga, aflându-se în închisoare, își amintește de Serghei, de fiica lor Ada. Într-un duet imaginar ambii visează la o întâlnire, evocând plaiurile natale: „**Tril duios răsună, fericiți să tot trăim, iubito!**” (p.312 -314). Duetul este structurat din două strofe solistice, scrise în **la bemol-major**, cu travaliul muzical identic. D. Gherșfeld s-a manifestat ca autor al multor cântece, aici este foarte evidentă influența cântecelor sovietice de masă (exemplul 5).

#### Ex. 5

Corul însă vine în continuare ca o voce comentatoare care distruge toate iluziile majore prin interpretarea muzicii triste în paralela **fa-minor**. Partizanii totuși reușesc să o elibereze pe Olga.

Ultima prezentare muzical-scenică a eroului principal o manifestă Aria finală a lui Lazo (p.318): „**Patria mea! Acum la drum greu mă binecuvântează, căci poate-i ultimul**” (exemplul 6).

#### Ex. 6

Aria începe în **mi bemol-minor**, cu adăugarea sunetelor disonante în structura acordică, cu inflexiune în **re bemol-major**, **care trece în si-minor**. Această modulație bruscă și aspră corespunde textului: „*Aceastai voința și am s-o împlinesc...*”. Aria este scrisă în forma bipartită mare. Secțiunea A se axează pe formă de lied cu a doua strofă foarte variată, unde coincid doar primele câteva sunete, după care urmează cromatizarea liniei melodice (m.10, p.319), în comparație cu mișcarea diatonică din strofa întâi. Secțiunea B se deosebește prin dezvoltare continuă a celulelor intonaționale în condițiile complexe ale evoluției tonale, domină procesualitatea: modulația din **si-minor** cu inflexiune prin **do-diez-minor** ajunge în tonalitatea omonimă **si-major**. **Aici din nou se afirmă dragostea pentru patrie: „Credincios țării mele dragi...”**. Schema Ariei arată în felul următor.

A	B
Forma de lied cu a 2-a strofă variată	Dezvoltarea continuă și modulatorie.

Observăm schimbări permanente ale metrului – ceea ce reflectă sentimentele foarte contradictorii din sufletul eroului: pe de o parte sunt gândurile despre patrie, pe de altă parte se situează gândurile sumbre despre propriul destin (4/4, 3/4, 5/4). La fel sunt schimbate frecvent și figurile ritmice: pătrimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi, apar trioletele, sincopete. Caracterizând specificul partidei vocale, putem menționa că în prima parte a Ariei (A), domină mișcarea melodică treptată, se evidențiază doar câteva salturi de octavă, iar în partea a doua deja apare maniera declamatorie, silabică, intervin salturi melodice ascendente mari, interpretate de Muntean hotărâtor și insistent, imitând sunarea unui instrument de alamă.

Opera se finisează cu un epilog coral care îl slăvește pe Serghei Lazo. Se înfiripă o nouă zi... Menționăm că în acest final lipsește atât acțiunea dramatică, cât și generalizarea completă a conținutului operei. Acest final ne reamintește de clișeele de tip „happy-and-ul” sovietic.

În urma analizei efectuate, putem conchide că eroul principal al operei depășește cadrul unei scheme de revoluționar eroic. În cadrul operei, Lazo este o persoană comunicativă, simplă, iubitoare și grijulie. În interpretarea realizată de M. Muntean, Lazo este un om nobil și fin, dar ferm și neînfricat în momentele cruciale ale vieții. În comportamentul lui putem sesiza simplitatea și naturalitatea, eroismul lui nu este unul ostentativ, dar este de fapt o normă a eticii. Artistul a evedențiat în eroul său înainte de toate latura lirică a caracterului său: blândețea față de mama sa, gingășia către Olga și fiica Ada, bunătatea către confrății săi. După spusele artistului M. Muntean, acestea au devenit principiile scenice personale: „**nu-l „fă” pe Lazo – tu ești însuși Lazo**”<sup>1</sup>. Datorită faptului că tenorul M. Muntean posedă calitățile umane cele mai sensibile și blânde, Serghei Lazo al lui reușește să ne convingă cel mai bine de natura lirică și blândă a protagonistului prin interpretarea caldă a partidei vocale, constituind culmea *bel canto*-ului, îndeosebi în paginile lirice ale operei.

Deși subiectul operei acum pare a fi „demodat” și în societatea sec. XXI temele revoluționare nu își mai văd realizarea, totuși nu putem evita paginile istorice ale poporului nostru, și aportul acestei opere naționale în evoluția Teatrului liric național, chiar și în dezvoltarea artistică excepțională a artistului M. Muntean. Fără nici o exagerare, afirmăm opinia critică din „*Literatura și arta*” din 8 ianuarie 1981, că „M. Muntean, prin chipul lui S.Lazo, a realizat un veritabil succes de creație” [2, 129]

### Referințe bibliografice

1. MUNTEAN, M., Piese din repertoriu. Chișinău, 2005.
2. DĂNILĂ, A. Opera basarabeană. Chișinău, 1995.



# UNELE REFLECȚII ASUPRA OPEREI CASA MARE

DE MARK KOPYTMAN

SOME REFLECTION ON OPERA CASA MARE

BY MARK KOPYTMAN

DIANA COMAN

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article entitled „Some reflection on the opera „Casa Mare” by Mark Kopytman” written by Diana Coman, senior lecturer at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Moldova, reflects the most important elements of music dramaturgy of one of the most distinctive opera creations that appeared on the Moldavian stage during the Soviet epoch. „Casa Mare” by Mark Kopytman is analyzed multidimensionally: Diana Coman studies the differences between Druta’s drama and the libretto written by V. Teleucă, the image of the main heroine Vasiluta, discovering important thematic elements and elements of leitmotif technique, as well as important architectonic features of „Casa Mare”.*

Încercarea de a face o privire restrospectivă asupra evoluției genului de operă în Republica Moldova ar fi putea fi considerată binevenită. Odată cu trecerea timpului, schimbările radicale socio-culturale și-au pus amprenta asupra dezvoltării anevoioase a istoriei genului în cauză.

Un loc aparte în istoria teatrului liric național îl ocupă opera *Casa mare* de Mark Kopytman compusă la sfârșitul anilor 1960, fiind montată pe data de 20 decembrie 1968 pe scena Teatrului de Operă și Balet. Libretul semnat de V. Teleucă se bazează pe drama omonimă a lui I. Druță. În rolurile principale au apărut: T. Alioșina – Vasiluța; B. Raisov – Păvălache; R. Esina și A. Șevcenco – Cumătra; M. Pavlusenco – Ion; L. Oprea – Gafița. Opera a suferit două redacții diferite. În arhiva Teatrului Național de Operă și Balet s-a păstrat doar clavirul ce reprezintă ultima redacție a operei date.

Mult timp această creație a fost dată uitării datorită îmrejurărilor din 1972, când compozitorul a fost silit din mai multe considerente să plece din țară. Doar în ultimii ani se manifestă un interes sporit față de opera menționată, fapt confirmat prin apariția articolului semnat de Vladimir Axionov „Druță-Kopytman: Casa mare” [1, 35].

În istoria teatrului național muzical Mark Copytman este printre puținii compozitori care apelează la moștenirea literară a lui Ion Druță. În acest context, V. Axionov menționează: „Opera lui Druță pune la dispoziția muzicienilor un material bogat și fertil. Este paradoxal faptul, că acest material și-a găsit o modestă reflectare în creația componistică” [1, 37].

Remarcăm că piesa lui Druță, după spusele lui Mihai Cimpoi, „este sub toate aspectele piesa-embriion, din care se va dezvolta întreaga sa dramaturgie, deci anume în ea vom găsi într-un grad mai mare sau mai mic personalitatea dramaturgului, felul său de a fi, liniile de forță ale poeticii dramatice” [2, 14].

Analiza detaliată a operei *Casa Mare* de M. Kopytman întreprinsă de autor, permite formularea unor constatări, bazându-ne pe metodologia de analiză a creațiilor lirice propusă de muzicologul rus V. Holopova [3, 358-370]. Conform acestei metodologii vom diferenția două nivele: nivelul dramaturgiei și nivelul muzical propriu-zis.

Astfel, legitățile dramei în operă sunt reflectate prin următoarele momente: ideea centrală a operei, transformarea subiectului în libret, raportul „acțiune – contraacțiune”, refren al replicilor textuale, arcurile tematice, leitmotive, aspectele ce țin de compoziția muzicală a operei *Casa Mare*.

Revenind la **subiectul** operei în cauză, repetăm că acțiunea operei se desfășoară imediat după al Doilea Război Mondial și se axează pe soarta unei femei – Vasiluța, a cărei soț a fost ucis în timpul războiului. Subiectul se bazează pe relația ei de dragoste cu Păvălache – prietenul fiului său Arion, care își face serviciul militar. Din cauza diferenței de vârstă și de filosofie a vieții, relația eroilor este sortită eșecului, determinând o trăire maximă a dramei. Așa se prezintă o viziune schematică a subiectului. Dar, de fapt, conceptul ideatic este mult mai complex.

Așadar, din punct de vedere **ideatic** toate evenimente ale acestei opere sunt axate pe sentimentul de dragoste al eroinei principale Vasiluța, astfel fiind evidențiat aspectul liric al creației date. Autorii

subliniază o demnitate aparte a eroinei, care determină toate acțiunile ei, dar și atitudinea eroinei față de Păvălache, față de consătenii. Această idee a fost formulată de D. Apetri – cercetătorul creației lui I. Druță, care denotă „un leitmotiv druțian – demnitatea umană” [2, 70].

O asemenea tratare a eroinei principale este determinată de textul druțian. Nu întâmplător, criticul literar M. Dolgan scrie: „Farmecul lirismului druțian provine, înainte de toate, din faptul că poet în suflet și în cuget este nu numai autorul, ci și majoritatea eroilor plăzmuți de el” [3, 30]. Toți eroii în creațiile lui I. Druță sunt „firi poetice, trăiesc până la paroxism bucuriile și durerile existenței umane, dramele ei, iubesc cântecul și vorbele de duh, știu prețul umorului și al eroinei, sunt plini de demnitate și de voie bună” [idem]. În libret tematica dragostei se universalizează, fiind lărgită prin simbolul de *casa mare* cu semnificație multiplă, subliniind și aspectele legate de „ecologie a spiritului” uman, după cum caracterizează N. Bilețchi problematica creației lui I. Druță [2, 50].

Denumirea piesei și, respectiv, a operei se referă la semnificația unei *Case mari*, locul cel mai frumos, mai împodobit, mai sacru pentru orice moldovean, despre care Mihai Cimpoi scrie următoarele: „Casa mare nu e un colțisor oarecare, în care să-ți duci zilele, ci o construcție de ordin moral: e construcția ta în raport cu cea a lumii” [2, 15]. Văduva, a cărei soartă a fost schimbată de război, în ciuda destinului, pregătește *Casa mare* pentru oaspeți.

*Casa mare* de Mark Copytman este alcătuită din 3 acte împărțite în 7 tablouri. Menționăm că cele zece tablouri ale dramei s-au încadrat în cele șapte tablouri din libret, fapt ce a contribuit la creșterea dinamicii evenimentelor în operă. Remarcăm micșorarea textului literar (ceea ce este de fapt o procedură tipică pentru crearea unui libret de operă) cu păstrarea celor mai semnificative dialoguri, replici etc. Libretul nu conține descrierile naturii și „casei mari” care preced fiecare tablou, ceea ce este prezent în piesă lui I. Druță. Presupunem, că acest aspect a fost reflectat în scenografia spectacolului, dar, spre regret, nu dispunem de informația necesară. Confirmăm, că spiritul textului druțian, aspectele etice și umaniste ale acestei drame au fost menținute cu mare măiestrie în libretul operei semnat de V. Teleucă.

Realismul veridic al acestei opere se bazează, în mare măsură, pe calitățile textului druțian. „La Druță sentimentul nu este numit, ci sugerat, nu apare în formă abstractă, ci în formă palpabilă; bucuria sau tristețea, fericirea sau suferința, curajul sau frică, speranța sau deznădejdea, dragostea sau ura se sprijină de fiecare dată pe un „suport” psihologic concret, pe ceva existent în preajma eroilor, pe un subiect concret de valoare fie de aluzie, fie de metaforă, fie de alegorie, fie de simbol” [2, 31]. Așadar, acțiunea externă prezintă doar un pretext pentru dezvoltarea unei acțiuni interne, reflectând complexitatea, flexibilitatea și variabilitatea emoțiilor ei.

Caracterul acestor emoții merită o abordare aparte. După cum scrie M. Dolgan, „Vraja lirismului druțian ia naștere dintr-o conjugare dialectică a celor mai variate, mai contradictorii și mai paradoxale sentimente, stări, dispoziții sufletești, care, de cele mai multe ori, se ciocnesc nu pentru a se suspenda sau a se neutraliza, ci pentru a se întrepătrunde, a se cataliza, a „crește” unele din altele, manifestându-se concomitent” [2, 30]. Printre ele sentimentul de dragoste a Vasiluței către Păvălache, care îmbină sentimentele mamei și iubitei – sau atitudinea față de concurențele sale mai tinere (Sofica, Tudora).

Trebuie de menționat că unele evenimente din cadrul subiectului confirmă influența unei drame versite. Drept exemplu servesc mai multe fragmente textuale ale libretului, cum ar fi cuvintele Vasiluței din Tabloul 1 („m’pușcatul este o prostie, mai frumos când te otrăvești”) sau replica lui Timofte din Actul III („am frați, am cumnați, să venim cu topoarele”).

Lumea interioară a eroinei este foarte bogată, în conformitate cu tratarea personajelor de I. Druță, care „niciodată nu se limitează numai la descrierea unui singur sentiment, fie acesta oricât de intens. Pe el îl interesează tensiunea psihologică dintre trăirile polare, de aceea caută să „vadă” o stare sufletească în contextul altor stări, de regulă, contrare” [idem].

Sub aspectul dramaturgiei muzicale în fiecare operă un rol deosebit capătă raportul „**acțiune – contraacțiune**”, și anume raportul forțelor pozitive și negative. În opera *Casa mare* el este realizat neconvențional. Acțiunea este prezentată de dezvoltarea foarte detaliată a evenimentelor în jurul sentimentelor Vasiluței, în relațiile cu consătenii, în îmbinarea sentimentelor contradictorii în sufletul eroinei. Specificul dramei druțiene și măiestria libretistului duc la crearea acțiunii dinamice,

cu implicarea mai multor persoane, cu schimbările neașteptate care contribuie la reținerea atenției spectatorului.

Funcția anumitor forțe de contraacțiune aparține consătenilor Vasiluței (corul, trei cumetre, alte personaje), fiind prezentate destul de variat, deseori contradictoriu, extrem de realist: toate aceste forțe reacționează, comentează, creează obstacole unor intenții ale eroinei. Așadar, raportul „acțiune-contraacțiune” se abordează ca antiteza individului uman și mulțimii, prezentând astfel un concept foarte individualizat și mai puțin tipic pentru opera din perioada sovietică.

Dramaturgia operei se bazează pe un complex de procedee, printre care putem nominaliza refrenul replicilor textuale, repetarea complexelor scenice, arcurile tematice. Ne vom adresa la expunerea succintă a acestor procedee din *Casa mare*.

Astfel, principiul **de refren al replicilor textuale** provine din structura poetică a dramei *Casa mare*. După cum evidențiază M. Dolgan, în creațiile lui I. Druță, cuvintele „capătă – prin cele mai ingenioase repetări, inversări și „struniri” – virtuți de anafora sau epifora, de leitmotiv sau de refren, de formulă obsedantă sau de inel, de paralelism sau de enumerație...” [2, 32]. Așadar, deja la nivelul textual-verbal „bogatul și variatul sistem de repetiții (cu întreaga lui gamă de variații) contribuie substanțial nu numai la accentuarea și intensificarea unor idei, sentimente, semnificații, nu numai la crearea unei elevate atmosfere și tensiuni lirice, nu numai la ritmizarea și cadențarea frazelor, ci și la structurarea întregului artistic în jurul unui nucleu ideatic focalizator” [idem].

În *Casa mare* aceste repetiții sunt frazele, iar sintagma *casa mare* apare ca un simbol existențial al poeziei druziene: ca un simbol nu doar a fericirii personale a eroinei, dar și ca o lege de bază a Universului. Uneori este utilizat doar cuvântul *casa*, păstrând totuși toată bogăție simbolică a ei. Drept exemple servesc cuvintele lui Păvălache: „dor de casă mi s-a făcut, dor de tine” (17 m. după c.151), replicile Vasiluței „în loc de stăpân, veni o hârtie cenușie în casa asta” (c.143) și „vădană și eu, și casa” din Tabloul III (c.144), sau concluzia Vasiluței „vreamea să-ți cauți și tu o casă și o nevastă” din ultimul tablou. În Scena lui Ion din Tabloul I *casa mare* apare pe 2 măsuri înainte de cifra 68, iar ulterior Ion explică eroinei ce este *casa mare* pentru om.

Un alt simbol al operei este *Perinița*. Este binecunoscut faptul că acest dans popular moldovenesc are o funcție premaritală și a caracterizat inițial ceremonia nupțială. Ulterior s-a desprins din cadrul acestuia ca un dans distractiv, care se folosea în cadrul altor manifestări de sărbătoare, însă păstrând funcția sa inițială. Așadar, în contextul operei lui M. Kopytman *Perinița* se tratează ca un simbol al așteptărilor eroinei, a iubirii ei. *Perinița* se realizează atât ca un simbol verbal, cât și ca unul muzical. Sub aspectul verbal acest cuvânt apare în scena din Tabloul I (c.77), unde Petre îi arată Vasiluței cum se dansează *Perinița* ș.a.

Este important de menționat că compozitorul îmbină simbolul textual de *casa mare* cu melodia *Periniței* (acest procedeu are loc în partida lui Păvălache). Repetarea complexelor verbale are loc și în compartimentele corale, când compozitorul folosește textele poetice de origine folclorică. Printre ele nominalizăm strofele cântecului popular *Aș iubi pe cea mai mare...* (c.95, tabloul II).

Materia muzicală a operei lui Kopytman pare foarte logică, proporțională grație anumitor **arcuri tematice**. Printre cele mai reprezentative exemple ale acestui principiu operistic pot fi evidențiate scenele corale de amploare: *Trăiește-ți viața*, care apare de trei ori – la începutul, în mijlocul și la sfârșitul acțiunii, creând arcurile tematice și semantice importante (tablourile I, III, IV), iar schimbările de ordin factual reflectă dezvoltarea acțiunii operei. Un alt exemplu al folosirii unui arc tematic se află în introducerea Actului I și III (respectiv începutul tablourilor I și VI), creând o simetrie arhitectonică la nivel compozițional superior. Aceste pilonuri arhitecturale creează o structură bine balansată, bine gândită.

Dramaturgia muzicală a operei *Casa mare* operează cu trei tipuri de leitcomplexuri: **leittonații, leitmotive și leitteme**. Leittonațiile, ca și leitmotivele, includ diferite formule intonaționale. Mai întâi de toate, este vorba de celula inițială a „*periniței*” ce se realizează ambivalent, fie ca un leitmotiv (când dezvoltarea melodică se bazează doar pe celulele incipiente), fie ca leittemă. Mai multe exemple ale *Periniței* ca leitmotiv găsim în partitura operei (c.33 din introducere, c.77 din Tabloul I, în postludiul orchestral al scenei Vasiluței cu Ion etc.).

Un alt leitmotiv cu semnificație lirică bine pronunțată se bazează pe intonația de notă ascendentă

în arioso Vasiluței și Păvălache. Drept exemplu servește leittema *Perinița* (care expune tema de bază mai desfășurat, folosind uneori și tema a doua a melodiei folclorice). Deseori această expunere este legată de situația scenică, când *Perinița* este încadrată în scenele de dans (c.84, tabloul I).

Procedeul de *reflectare intonațională* face parte din sistemul leitmotivelor, fiind utilizat în cadrul operii. Drept exemplu servesc: fraza *Naivă, naivă și tinerică* (c.105-110, tabloul II), care trece din partida Tudorei în cea a Eleonorei, preluarea replicilor care aparțin lui Păvălache de către Fancik, apariția temei Eleonorei în partida Tudorei („o rochie albă, la Moscova cumpărată...”, c.110, tabloul II).

Ne vom adresa succint și la **aspectele compoziționale** ale operii *Casa Mare*. După cum menționează V. Holopova, „din punct de vedere compozițional fiecare creație operistică are un caracter individual” [3, 363]. Dintre numeroasele varietăți de compoziție, autoarea nominalizează, printre altele, cele ce prezintă o varietate destul de răspândită în opera universală [3, 365]. Într-adevăr, structura numerică în *Casa Mare* este depășită, atingându-se un nivel foarte înalt de integritate a materialului muzical prin anumite procedee armonice, tonale, facturale, prin procedeul *attacca* între scenele din cadrul tabloului. Principiile de *elaborare plenară cu includerea reprizelor* se realizează prin intermediul compartimentului „*trăiește-ți viață*”, leittema *Perinița*, mai ales în fragmentele de amploare cu caracter dansant, în introducerile orchestrale la Actele I și III ș.a. Merită să fie menționat faptul, că aceste exemple aparțin nivelului compozițional superior, deși acest principiu se realizează și la alte nivele ale discursului muzical (de exemplu, în cadrul unei scene sau a unui tablou). O întrebare-cheie rămâne atribuția genuistică a acestei opere semnate de M. Kopytman. În opinia noastră, *Casa mare* prezintă un exemplu al genului de *operă lirică* sau *dramă lirică*.

Analiza realizată confirmă calitățile literare și muzical-dramaturgice ale operii *Casa Mare* de M. Kopytman – I. Druță. Nu întâmplător, renumitul muzicolog autohton Vladimir Axionov scrie: „Fiind un exemplu de dramă muzicală axată pe dramaturgia druziană, realizată cu mare măiestrie componistică, opera lui Mark Kopytman merită să fie revitalizată pe scena Teatrului Național de Operă și Balet” [1, 41].

### Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. Druță – Kopytman: Casa mare. În: *Arta. Seria Arte Audio-vizuale*. 2009. Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. Chișinău, 2010, p. 37-42.
2. *Aspecte ale creației lui Ion Druță*. Alcăt: M. Dolgan, H. Corbu. Chișinău: Știința, 1990, 175 p.
3. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Учебное пособие для вузов. С.Пб., Москва, Краснодар: Лань, 2006, 469 с.
4. DRUȚĂ, Ion. Casa mare. În: Druță, Ion. *Scrieri*. Chișinău: Hiperion, 1990, vol. 4, p. 5-62.

## PRIVIRE ANALITICĂ ASUPRA UVERTURII OPEREI DECEBAL DE TEODOR ZGUREANU

### AN ANALYTICAL OVERVIEW OF THE OVERTURE OF THE DECEBAL OPERA BY TEODOR ZGUREANU

LUMINIȚA GUȚANU,  
lector universitar, doctor,  
Universitatea „Spiru Haret”, București, România

*It is an interesting achievement in music composition, both from the rhythmic and harmonic standpoint, and, at the same time, remarkable through the plasticity of the themes invented in the folklore area, derived from the substance of folk music. Its success lies in using the fundamental characteristics of the folk-type melodic structure. Here, we can identify rhythms of folk origin and a musical language with modal diatonic resonances. In this orchestral page, the dynamics create a very subtle array of nuances and accents. The author also varies other parameters: density, timbral colour, thus obtaining a complex, varied discourse.*

*Everything develops on the basis of timbral colors that could very well suggest the old Romanian instruments. Consequently, the Romanian alphorn is rendered by the use of the horn, the lyre (or lyra) by the harp, the caval (or the long shepherd's pipe), by the clarinet.*

*The overture contains seventeen modules. The little modules making up the musical form do not impose themselves as*



entities, but succeed one another, for the purpose of attaining the same global effect.

Este o realizare componistică interesantă atât sub aspect ritmic, cât și armonic și în aceeași măsură remarcabilă prin plasticitatea temelor inventate în spațiul folclorului, derivate din substanța muzicii populare, reușita datorându-se utilizării caracteristicilor fundamentale ale structurii melodice de tip folcloric. Întâlnim aici ritmuri de origine populară și un limbaj muzical cu rezonanțe modale diatonice. Dinamica realizează în această pagină orchestrală o grilă foarte fină de nuanțe și accente. Autorul variază și ceilalți parametri: densitatea, culoarea timbrală, obținând un discurs complex și variat.

Totul se desfășoară pe culori timbrale care pot sugera foarte bine vechile instrumente românești. Astfel, *buciumul* este redat prin *corn*, *lira* prin *harpă*, *cavalul* prin *clarinet*.

Uvertura conține șaptesprezece module. Micile module din care se naște forma nu se impun ca entități, ci se succed una după alta în scopul obținerii aceluiași efect global.

În această pagină orchestrală compozitorul nu utilizează semne la armură, tonalitatea o deducem doar după semnele întâlnite accidental în partitură.

Prima idee melodică (**modulul I**) ce demarează într-un *Largo con tutta forza* în *tutti* (*fa minor*), proiectează coloana imagistică a destinului dac într-o turnură impetuoasă, energetică. După această acumulare armonică (12 măsuri) se instaurează idiomul meditației (**modulul II**). Chipul melodic al acestui fragment (*Grave.Liscio*) expus la instrumentele cu corzi (*fa minor*) se remarcă prin cantabilitate, având o autentică forță de interiorizare.

**Modulul III** vine cu o melodie hazlie, sprințară (*Scherzando non troppo*) infuzată de intonațiile populare de factură folclorică. Este un fragment de esență armonică încredințat grupului instrumentelor de lemn susținut de *harpă* și *triangolo*.

**Modulul IV** (*Meno mosso*) are în baza o structură melodică de tip folcloric. Tema este grefată pe alternanța a două moduri: *Si ionic* și *Si mixolidic* (*la becar*).

La această temă este respectată cvadratura clasică, ea fiind alcătuită din două fraze a câte patru măsuri de tip *antecedent – consecvent* și repetată în întregime. La reiterare compozitorul amplifică grupul orchestral, astfel la instrumentele cu corzi (care au expus tema de prima dată) adăunează grupul instrumentelor de lemn (*Fl; Pic; 2Ob; C.ingl.; 2Cl.*) și *Sonagli*.

Melodia pe parcursul desfășurării sale este secundată de un ostinato alcătuit dintr-o secundă mare (*mi-fa diez*), interval care definește stilul compozitorului. Întreaga expunere melodică se desfășoară pe fondalul a două pedale expuse la *Fg; Vlc; Cb* ce alternează între ele, pedale ce au menirea să cimenteze gândirea tonală.

**Se încheie acest bloc sonor cu o codă ce constituie o cadență plagală, cadență de origine modală.**

**Modulul V.** Un freamăt se face simțit prin tremollo-ul corzilor grave (*Vlc; Cb*) și a timpanilor pe fondalul cărora trompetele I și II evocă un enunț ce precede tema (*Molto Cantabile*) expusă la *corni*. Identificăm filiații a acestei teme cu cea a finalului (*Pe-un picior de plai...*). Expusă în *La mixolidic* ea are la bază o perioadă de cincisprezece măsuri, care la rândul său conține două fraze, a doua (*Appassionato*) amplificându-i elanul de măreție ce o caracterizează. Este **tema – climax**, pivotul central al uverturii, este **leit-tema Daciei**.

**La modulul VI** se instalează o nouă tema (*la minor*) cu un pregnant specific național, grație utilizării mordentului pe prima bătaie a fiecărei măsuri. Este o buclă melodică încărcată de tensiune lăuntrică, o temă gândiristă, interiorizată, cu o substanță muzicală sumbră. Melodia cuprinde ambitusul unei terțe mari. Ea are o structură de opt măsuri, în care primele patru interpretate la *corn englez* sunt identice cu următoarele patru interpretate la *clarinet*. Întreaga melodie se desfășoară sub acompaniamentul *harpei*.

**La această temă compozitorul adăunează cinci măsuri în care are loc conexiunea treptată a diferitelor instrumente până la crearea acordului final (acord de tip cluster) format din cinci secunde mari suprapuse care prezintă o pentacordie, o scară minoră melodică.**

**Modulele VII și VIII.** Substanța muzicală ale acestor module ne îndreaptă spre o imagine gravă. Debutând cu sunetul *Si* octava a doua (*Vni I și II*) se construiește un cluster ce cuprinde o cvartă

mărită, având ca interval generator secunda mică. Este o structură care prin adiționarea gradată a elementelor ajunge la concentrarea pe verticală a șapte sunete.

Pe acest continuum sonor se situează melodia. Este o temă convulsionată și dramatică. Ea demarează din anacruză printr-un salt de cvartă mărită (*fa-si becar*), *si becar* reprezentând modul *fa eolic* cu treapta a patra urcată, după care urmează saltul de sextă mică (*sol bemol* – treapta a doua coborâtă denotă prezența modului *fa frigid*), revenind apoi la minorul natural (*fa eolic*). Melodia este expusă de două ori identic.

Prin aceste două module compozitorul introduce în descrierea idilică a uverturii o tensiune, tradusă inițială printr-o neliniște sugerată de perspectiva tragică și anunțarea predestinării sfârșitului tragic a lui Decebal.

În **modulul IX** se prefigurează o nouă idee muzicală (*Rubato*) cu un pronunțat caracter de doină. Expusă în **Re ionic** cu un element expansiv (treapta a doua urcată – *mi diez*) tema conține o frază de șapte măsuri.

#### **Utilizarea secundeii mărite denotă încă o dată gândirea compozitorului în spirit folcloric.**

Tema este expusă la *Clarinet-solo*, e o temă bogată în ornamente, conținând apogiatuiri inferioare, scurte, posterioare, duble. Ea se desfășoară pe două pedale formate din două acorduri eliptice de terță interpretate la *Vle*; *Vlc* și *Cb*. În ultimele măsuri ale temei compozitorul utilizează doi clarineți pentru relevarea și accentuarea secundeii mici (*mi diez* – *fa diez*) – interval ce-i definește stilul.

**Modulul X** are la bază o idee muzicală (*Vivo*) concepută în metru de 5/8, alcătuită din patru măsuri. Este expusă la *Corn englez* în *re doric* și susținută de două pedale prezente la *fagoți*.

**Modulul XI** debutează cu o introducere de patru măsuri în care este expusă o pedală pe fondalul căreia se va desfășura ideea melodică. Tema este expusă la *Clarinet I* secondat de *Clarinet II* la interval de terță în *Re major*. În timp ce își desfășoară cântul său expresiv, *Fg 1 și 2*, *CFg* și *Sonagli* execută un acompaniament axat pe aceeași pedală (*la-mi-la*, acord eliptic de terță) cu care au debutat în cele patru măsuri de introducere. Această idee tematică este formată dintr-o frază de patru măsuri cu reiterare, fiind ancorată adânc în melosul popular atât din punct de vedere ritmic (7/16), cât și melodic.

**Modulul XII** conține o idee tematică bazată pe filonul folclorului românesc (*Re major*). Factură folclorică este urmărită și prin ritm cu capricioase schimbări de măsuri (7/16; 8/16), amintind improvizația populară. Este o temă concepută într-o mișcare continuă de șaisprezecimi (*Vni I* secondată la o terță de *Vni II*) acompaniată de o linie melodică alcătuită din optimi (*Viole* susținute de *triangolo*) ce demarează cu o pentacordie cromatică descendentă.

**Modulul XIII** (*Adagio. Molto cantabile*) constituie tema principală a dansului zânelor din scena coregrafică din finalul actului doi. Este o temă de factură transparentă, cu un colorit sonor senin condiționat de sprijinul pe armoniile *majorului mixolidic* (*Re*). Debutează cu o introducere de două măsuri la *harpă* după care urmează tema propriu-zisă formată dintr-o perioadă de opt măsuri care finisează pe o cadență dramatică (*tr. V-VI*), după care urmează o codă de patru măsuri. Este o melodie plină de gingășie și lirism ce exprimă o reverie, o beatitudine.

**Modulele XIV și XV** (*Agitato*) sunt o renaștere din materia existentă în modulele VII și VIII cu schimbări a cluster-ului.

**Modulul XVI** debutează cu o temă (*Apassionato, espressivo*) melancolică, sumbră în tonuri aprinse expusă la *Vni I* în *la minor armonic* acompaniată de *Vni II*; *Vle*; *Vlc*; *Campagne*. Secunda mărită îi conferă un colorit național.

Tema este alcătuită dintr-o perioadă de zece măsuri cu două fraze, cea de-a doua reiterând-o identic pe prima cu schimb de timbruri. Astfel, în fraza a doua tema este prezentă la *Clarinet I* și acompaniată de *Cl II*, *Fg 1 și 2*, *triangolo*.

**Modulul XVII** reprezintă **leit-tema Daciei** expusă în *modulul V*. Compozitorul simte necesitatea să mai insiste asupra acestei idei muzicale (*teme – climax*) astfel o reia, utilizând-o și drept ideea finală a întregului edificiu sonor.

Indiscutabil, uvertura reprezintă un moment important al operei.

**IMNELE SFINTEI LITURGHII DE M.BEREZOVSKI:**  
**PARTICULARITĂȚI DE GEN ȘI COMPOZIȚIE**  
HYMNS OF THE SAINT LITURGY BY M.BEREZOVSKI:  
DISTINGUISHING FEATURES OF GENRE AND COMPOSITION

**LARISA BALABAN,**  
conferențiar universitar, doctor  
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

*The article *Hymns of the Saint Liturgy by M.Berezovski: Distinguishing features of genre and composition* is devoted to one of the most important works of Moldovan religious music for chorus which has become one of the first achievements in the evolution of the genre and which has influenced the development of Moldovan spiritual choral works in Moldova in the 20 century. In the author's attention there were problems of genre structure of the Liturgy, the authorship of its separate church chanting and their various stylistic orientations in its connection with various performance traditions.*

Vestitul compozitor și maestru de cor moldovean Mihail Berezovski poate fi considerat pe drept cuvânt continuator al tradițiilor stabilite de clasicul muzicii moldovenești, eminentul compozitor, iluminist și dirijor Gavriil Musicescu. „Datorită strădaniilor acestor minunați promotori ai muzicii a înflorit arta corală în Moldova”, - menționează Elena Nagacevski, cercetătoare a creației compozitorului [1, 2].

După absolvirea Seminarului Teologic din Chișinău, M. Berezovski a primit preoția, dedicându-se, însă, în întregime artei corale. Mai bine de treizeci de ani a condus corul arhieresc, a predat disciplinele muzicale în Seminarul Teologic, la școala de muzică a lui V. Gutur, în liceele și gimnaziile din Chișinău, cât și la Conservatorul *Unirea* care s-a deschis în 1919. Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovski era cunoscut și în afara hotarelor Basarabiei. Contemporanii menționau înalte performanțe interpretative ale corului. „Concertele de muzică sacră ale corului arhieresc, care au loc în scopuri de caritate aproape în fiecare an, se bucură de o permanentă popularitate. Corul ... cântă foarte armonios, curat, cu o dicție deosebit de clară. Deși programul a fost destul de voluminos (incluzând 22 de lucrări), interesul pentru evoluarea sa s-a păstrat până la sfârșit...” [1,17]. Repertoriul corului conținea lucrări ale compozitorilor ruși și occidentali, cum ar fi D. Bortneanski, P. Cesnokov, P. Ceaikovski, A. Arhanghelschi, M. Glinka, N. Rimski-Corsakov, Ch. Gounod, V. Mozart, K. Veber, R. Schumann ș.a.

Cea mai mare parte a moștenirii artistice a compozitorului o constituie lucrări sacre, genuri bisericesti și prelucrări pentru cor ale melodiilor basarabene vechi, care, inițial, au fost destinate pentru corurile pe care le conducea.

*Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovski, datate din 1922, sunt destinate pentru interpretarea la diverse slujbe religioase de sărbătoare. Tradițiile stabilite de scriere ale liturgiilor imnice au determinat rolul de acompaniament muzical al acestora, în timpul slujbelor ortodoxe de sărbătoare, în conformitate cu sărbătorile bisericesti.

Ciclu complex de cântări, *Imnele Sfintei Liturghii* înglobează un șir prestabilit de cântări – imnuri, compuse de M. Berezovski, cât și unele cântări importante, selectate de însuși compozitorul, din muzica altor autori (de exemplu, P. Turceaninov, D. Bortneanski, A. Arhanghelschi, S. Smolenschi) sau în aranjamentul lui M. Berezovski (cum ar fi cele ale lui A. Lvov, V. Vinogradov, I. Popescu-Pasăre, D. Bortneanski). În *Imnele Sfintei Liturghii* au fost incluse de asemenea și melodii bisericesti basarabene vechi, melodii vechi *simonov*, melodii sârbești, armonizate de M. Berezovski, melodii grecești armonizate de A. Lvov, în aranjamentul ulterior al lui M. Berezovski, melodii sârbești armonizate de A. Kastalschi, în aranjamentul lui M. Berezovski.

Cântările împrumutate, cât și imnurile de autor se contopesc în procesul tratării muzicale a textului biblic, exprimate în mod organic în *Liturghie*. În acest mod este afirmat complexul de bază al credinței creștine: al Întrupării, Vieții pământești, și a Înălțării Domnului ș.a., fapt ce a influențat în mare măsură asupra spectrului de sfere figurative și stări emotive – cum ar fi slăvirea imnică, dramatismul, liniștea meditativă, lirismul vibrant sau poteoza înălțătoare.

Toate componentele integrante ale *Liturghiei* denotă „genetica” scriiturii lui M. Berezovski, ce

determină accesibilitatea exprimării muzicale și, implicit, orientarea istorică a concepției artistice. În cadrul ciclului se evidențiază influența legităților istorico-religioase, estetice ce au marcat metoda artistică a lui M. Berezovschi. Aproximativ maximă de cercul larg de credincioși a condiționat alegerea mijloacelor compoziționale și stilistice ale formei, particularitățile facturii, ale modului, armoniei, caracteristicile intonaționale, metodele de dezvoltare – tot ce sporește „coeficientul de accesibilitate” în procesul de percepție a cântărilor imnice.

Forma muzicală a fiecărei cântări din *Imnuri* reflectă trăsăturile compoziției textului și a contextului liturgic. Desfășurarea procesului de stabilire a formei muzicale este dictată de atenția acordată conținutului textului și tendinței spre exprimarea cât mai expresivă a acestuia. În cântările cele mai simple compozitorul utilizează forma de perioadă simplă, în care se expune ideea de bază, împărțită în fraze (*Câți în Hristos*, p.20).

Diversitatea arhitectonicii *Heruvicurilor* este destul de largă, chiar dacă se sprijină pe forma de strofă variată și cea a compoziției bi-stadiale liturgice, exprimată prin schimbarea tempoului lent cu cel rapid. La unul dintre poli se situează exemple ale formei laconice de strofă variată (*Heruvicul nr.5*), la altul – *Heruvicurile* de tip concertistic, cu contraste facturale (cum ar fi cel pe o melodie grecească semnat de G. Lvovski - M. Berezovschi). Aceste lucrări diferă nu doar după dimensiuni, ci și după profunzimea preschimbărilor variaționale (care este destul de considerabilă, spre exemplu, în *Heruvicul nr.3* de D. Bortneanschi) – cu alte cuvinte, după procesul de dezvoltare propriu-zis. În *Heruvicul nr.3 și nr.7* de D. Bortneanschi este augmentat contrastul dintre părți, iar în *nr.3* se adaugă în repriza *Aliluia*. Deosebit de complexă este arhitectura concertelor ce reprezintă forme ciclice din patru părți.

Consecutivitatea cântărilor, succesiunea lor se supune principiului repetiției, formând cicluri miniaturale. Succesiunea cântărilor, înșiruirea lor, pe care o vom studia în baza începutului *Liturghiei*, este supusă principiului iterativ, formând mini-cicluri. Astfel, *Mărire Tatălui* gl.5 (pag.4), armonizat de M. Berezovschi în tonalitatea e-moll, reprezintă expunerea textului rugăciunii. Starea unei calde tristeți este exprimată aici prin flexibilitatea lineară a unor fraze muzicale ample, tendinței armonice permanente către sunetul de bază, prezența unor turații autentice concludive. Fără a crea un contrast cu ideea centrală a ciclului – lauda, - dar, având, totodată, un efect mai moale și fiind succedat de *Ectenia mică*, acest text se încheie prin *Unule născut*.

<i>Glasul</i> („episod”)	<i>Mărire Tatălui</i>	e-moll
<i>Ectenia mică</i> („refren”)	<i>Doamne miluiește</i>	e-moll
<i>Glasul</i> (episod expus variantic)	<i>Mărire Tatălui</i>	e-moll
<i>Cântare</i>	<i>Unule născut</i>	e-moll
<i>Ectenia mică</i> (refren)	<i>Doamne miluiește</i>	e-moll

Tot astfel, următorul grup de cântări, pe aceleași texte, formează un mini-ciclu, pe *glasul* 8, unificat pe plan tonal, prin armonizarea în F-dur. În cântarea *Slavă* (F-dur, pag.6) autorul utilizează pe larg varierea, cât și intonații apropiate de melosul popular (melodica „laică”), uimind printr-o gradație inspirată a înaltului sentiment al proslăvirii Domnului. După *Ectenia mică* și *Slavă*, expunerea cântării *Unule născut* (F-dur, pag.7) este percepută ca un episod central, ce finalizează prin aceeași *Ectenie mică*. Astfel, datorită succesiunii sistemice a cântărilor, dintre care unele au un rol determinant, în timp ce altele au un caracter mai episodic, putem vorbi despre realizarea trăsăturilor de rondo variantic, în cadrul acestor mini-cicluri.

Complexul ideilor spirituale ale ortodoxiei, în *Imnele Sfintei Liturghii* este sonorizat în mod tradițional prin intermediul facturii corale. Caracterul vocilor este determinat de mișcarea diatonică treptată, absența salturilor, menținerea principiului „alunecării” line a melodiei și a rolului central al acesteia față de celelalte voci (numeroase exemple ale facturii omofon-armonice putem găsi, spre exemplu, în *Axion Nr.1 și 2*, pag.84). Păstrând caracterul amplu al facturii corale, M. Berezovschi menține, totodată, și specificul fonic al vocilor, naturalețea acestora, fapt ce vorbește despre bogata sa practică dirijorală.

Stratul intonațional-tematic al *Imnelor* este inspirat din surse populare naționale ale melosului diferitor etnii și tradiții culturale, fiind încadrat în mod adecvat în acest gen de muzică. Unitatea



stilistică a cântărilor se datorează, de asemenea, și abordării artistice a unui material tradițional, ce a fost trecut prin prisma viziunii autorului. Pentru o mare parte a cântărilor, pilonul intonativ determinant este legat de melosul slav, desfășurările melodice ample ale căruia posedă un impuls energetic, care, îmbinat cu funcționalitatea religioasă, capătă o sonoritate imnică înălțătoare.

*Imnele* sunt inspirate de sursele melodice populare naționale, ce aparțin diverselor tradiții etnice și culturale. Expunerea concentrată, expresivă a unor calități specifice cantabilității ruse – *Heruvicul Staro-Simonov* (în armonizarea lui M. Berezovschi), melodia prelungă cantabilă sau plastica cântecului din melodia citată *Doamne miluiește* de A. Arhanghelschi vădesc influența melosului rusesc asupra structurii intonaționale a cântărilor, pentru care sunt caracteristice periodizarea clară a frazelor, cântarea mai multor sunete pe o silabă, uneori pe un tact întreg (în *Heruvic*), cu discursul melodic lin, domol, în mișcare curgătoare. Un exemplu elocvent în ceea ce privește maniera de proslăvire – cu bucurie și laudă – în stil rusesc observăm în structura intonațională a cântării *Câți în Hristos* scrisă de M. Berezovschi.

Plastica intonațională, care prin cantabilitatea sa este apropiată de melosul ucrainesc (glasul 5 *Sfinte Dumnezeule*, glasul 6, pentru cei morți ș.a.), conferă un caracter de revelație, de corelare armonioasă între cuvânt și sunet, în împletirea intonațională a dezvoltării melodice. O altă sursă intonațională, de origine bizantină, este prezentă în *Melodia basarabeană*, unde durata „exprimării verbale” este legată nemijlocit de textul biblic. Psalmodia vocală cu vocile diatonice însoțitoare reprezintă citirea „cântată” a textului religios. Lipsa liniilor de tact și a măsurilor condiționează în mare măsură logica dezvoltării melodice ce este supusă dictatului textului.

Intonațiile de psalmodie, cantabilitatea textului sau recitativul liturgic (nemetrizat) sunt utilizate cu efect maxim, în concordanță cu rigorile artei bisericești și contribuie la emotivitatea perceperii ascultătorilor.

Incluzând în *Imnele Sfintei Liturghii* opt glasuri ale tipicului bisericesc basarabean (ehuri) din *Octoiul* bizantin (pentru care sunt caracteristice prezența sumară a melismaticii sau chiar lipsa acesteia), „urmând tradițiilor lui G. Musicescu, M. Berezovschi a păstrat specificul melosului psaltic, contribuind prin arta sa la crearea stilului specific ortodoxiei basarabene” [1, 26].

Intonațiile cantabile, expresive, sonoritatea diatonică, ritmica simplă este caracteristică și pentru melodiile sârbești și grecești citate, cât și pentru cântările imnice ale lui A. Arhanghelschi, N. Bahmetiev (glas 1), D. Bortneanschi (*Axion la Sf. Paști*), P. Turceaninov (*Axion la Liturghia Sf. Vasile*) ș.a.

Principiul ciclului - de „cerc”, ca reprezentare a noțiunii de existență a omului după cuvântul lui Dumnezeu - se proiectează asupra selectării procedeelelor de stabilire a formei lucrărilor, bazate pe metoda variantică de dezvoltare, fapt ce a contribuit enorm la corelarea *Imnelor Sfintei Liturghii* cu concepția de bază a acesteia.

Repetarea variantică a celulelor intonaționale, varierea ritmicii, schimbarea nuanțelor modale au contribuit la sporirea volumului cântărilor, prelungindu-le nu numai în timp, ci și sub diverse gradații ale trăirilor psihologice. Diatonismul, expunerea armonică clară, ritmica nu prea complicată au contribuit la preschimbările variantice.

Varierea complexului tematico-motivic este caracteristică și metodei de lucru a lui M. Berezovschi cu materialul altor compozitori sau cu melodiile bisericești pe care le-a armonizat el însuși. În același timp, temele melodice nu și-au pierdut trăsăturile, păstrând în cadrul lor formulele intonaționale specifice unei lucrări religioase, logica frazării, cezurile. Procesul de dezvoltare ce presupune includerea metodei variantice contribuie la concordanța unitară, armonioasă a stărilor emoțional-variative ce țin de una și aceeași substanță religioasă-estetică.

Abordarea de către M. Berezovschi a melosului bisericesc slavon, a straturilor cântărilor bizantine vechi a determinat suportul modal al *Liturghiei*, care s-a manifestat în sonoritatea diatonică, sprijinul pe modurile naturale și diatonice ale majoro-minorului, în corelare cu modul mixolidic al muzicii bisericești bizantine vechi.

La metoda de expunere omofon-armonică a *Imnelor Sfintei Liturghii* autorul a adăugat mai multe procedee de organizare a materialului sonor legate de imitația polifonică specifică tradițiilor școlii europene occidentale. Caracterul imitativ întâlnit în mai multe părți ale lucrărilor (posibil, asimilat

prin intermediul lucrărilor compozitorilor ruși), ca metodă de expunere polifonică contribuie, pe de o parte, la expunerea unui tematism pregnant, iar pe de alta – la profunzimea și perspectiva dezvoltării, textura corală devenind mobilă și plastică.

Rezumând, evidențiem unele calități ale *Imnurilor* și importanța lor istorică. Descoperirile artistice ale lui M. Berezovschi în *Imnele Sfintei Liturghii* sunt valoroase: prin tratarea unui material sonor atât de divers în plan stilistic, compozitorul a contribuit la devenirea muzicii profesionale în ținutul nostru. Aceasta a înglobat principiile de dezvoltare ale muzicii ortodoxe (slavone, bizantine), fiind, totodată, apropiată și de manifestările stilistice ale culturii muzicale religioase occidentale.

În timpul în care a trăit, M. Berezovschi s-a afirmat, prin întreaga sa viață artistică, ca creștător care a sintetizat metodele de tratare profesionistă de scriere a muzicii religioase destinată cântării în biserică. Fiind, într-un fel, un original propovăduitor-practician, el a generalizat tradițiile de scriere a muzicii religioase, înțelegând-o ca pe o adevărată valoare spirituală a artei muzicale bisericești.

Limbajul muzical al *Liturghiei* este extrem de accesibil. Un tip de factură utilizat frecvent la M. Berezovschi este cel omofon-armonic, alături de unele procedee polifonice de dezvoltare, pe care le folosea fără să știrbească din structura verticală generală a texturii muzicale. Armonizările sale conțin trisonuri diatonice și septacorduri cu răsturnări, mai rar nonacorduri. Alterația se întâlnește foarte rar.

Printre mijloacele de expresie muzicală utilizate de M. Berezovschi în *Liturghie*, vom menționa de asemenea *dinamica* și *tempourile*, cărora autorul le acorda o mare atenție. Având drept scop obținerea unei coeziuni cât mai strânse dintre muzică și textele bisericești, M. Berezovschi face uz de o dinamică moderată și tempouri lente. În compartimentele doxologice compozitorul utilizează deseori sonoritatea maximă a corului, în tempouri mai rapide.

Cele mai îndrăgite mijloace muzicale expresive ale lui M. Berezovschi sunt nuanțele dinamice. Alături de tempoul moderat, acestea au căpătat un rol esențial în procesul de stabilire a formei și expresivității muzicale. După cum menționau mai mulți critici muzicali ai vremii, trecerile de la sonoritățile masive la cele mai reduse și viceversa, cât și contrapunerile dintre acestea reprezentau una din realizările artistice principale ale manierei interpretative ale corului arhieresc și a altor coruri, pe care le conducea M. Berezovschi.

Deși arhitectonica, limbajul armonic și melodică cântărilor *Liturghiei* lui M. Berezovschi sunt aparent simple, colectivul coral ce va dori să le includă în repertoriul său va trebui să dețină anumite abilități de interpretare specifice texturii corale. În *Liturghie* sunt piese pe mai multe voci, cât și lucrări în care plurivocalitatea alternează cu vocile solo (cum ar fi în *Heruvicul nr.3* de D. Bortneanschi). Alături de factura imitativă se întâlnesc și segmente de monodie corală divizată pe alocuri în mai multe voci, isonuri. De asemenea, se întâlnesc și exemple de solo cu cor. Cântările nemetrizate, prezente în *Liturghie*, reprezintă dificultăți speciale pentru interpreți. Ele sunt notate sub două forme – de ansamblu monoritmice de voci, cu o augmentare nu prea mare a silabelor (care sunt cântate pe două sunete, așa cum vedem în *Axionul Duminical* în armonizarea lui A. Lvov) sau sub formă de recitativ liturgic, în care sunt indicate doar consunările armonice de sprijin și cadențele. Totuși, cele mai dificile pentru interpretare sunt lucrările semnate de însuși M. Berezovschi - acestea abundă în *divisi*, procedeu ce completează textura până la 6 voci și creează o plurivocalitate de tip alternativ cât și lucrările religioase ample de concert: *Concertele* și, parțial, *Heruvicurile*.

Fiind un foarte bun cunoscător al posibilităților de interpretare corală, M. Berezovschi a creat o *Liturghie* care poate fi interpretată nu doar de un cor profesionist, ci și de un cor de amatori, datorită diferitelor variante ale componentelor corale prevăzute de autor (cor mixt, de bărbați sau omogen din trei voci).

Ciclul de cântări imnice *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi, în care sunt incluse numeroase lucrări ale autorului, cât și lucrările în redacția sa (armonizări, aranjamente), prezintă un deosebit interes și o valoare aparte pentru generațiile viitoare.

## Referințe bibliografice

1. NAGACEVSHI, E. *Mihail Berezovschi - dirijor de cor și compozitor*. Chișinău, 2002. .

# GENURILE DE CANTATĂ ȘI ORATORIU ÎN CREAȚIILE PENTRU COPII ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE GENRE OF CANTATA AND ORATORIO IN THE CREATION  
FOR CHILDREN OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANA ȘIMBARIOV,

lector superior, competitor,  
Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article presents itself as a historical excursus in the development of the genre of cantata and oratorio for children in Moldova. There are two main selected periods to show the development of this genre: the period of formation in the 40s-50s and the period of its development in the 60s-80s of the 20-th century. During the period of formation the main stress was made on the theme of the heroic-patriotic spirit of that time. In the early 60s priority was given to the tendency to lyricism. The latter period was linked with turning to the inner world of a child.*

Primele lucrări ce aparțin genurilor de cantată și oratoriu pentru copii au apărut la hotarul anilor '40 - '50 ai secolului XX. În acel timp, compozitorii erau frământați de aceleași teme și imagini patriotice, ca și în genurile de cantată și oratoriu pentru maturi: Lenin, Patria, munca pașnică, lupta pentru pace. „În muzica vocal-simfonică pentru copii creată în anii '40 - '50, deseori putem întâlni trăsături caracteristice unui număr considerabil de compoziții ce aparțin acestui gen în general, scrise în această perioadă. Printre acestea, este caracterul declarativ, dar și superficialitatea în dezvoltarea temei și, respectiv, nivelul artistic, care nu e destul de înalt” [1,235].

Totuși, cele mai bune pagini ale muzicii corale din acea perioadă sunt interpretate până în anii '90 ai secolului trecut. Acestea sunt: corul *Pionerii sădesc păduri*, din oratoriul *Cântec despre păduri* de D. Șostakoviți, miezul liric (nr.nr. 5, 6, 7) din oratoriul *În paza lumii* de S. Prokofiev, cantata *Cântecul dimineții, primăverii și al păcii* de D. Kabalevski. Ele au servit drept un impuls puternic în dezvoltarea cantatei și oratoriului pentru copii în anii '60. În această perioadă apare și prima cantată moldovenească pentru copii.

În general, în republică, dezvoltarea acestui gen a avut loc cu unele întreruperi. Evoluția lui este mai degrabă discretă. Și totuși, în baza a șase cantate care au intrat în repertoriul coral, se disting cu claritate două etape – de formare și de dezvoltare. a fost compozitorul, care Pentru prima dată, a fost generalizată de compozitoarea Zlata Tkaci experiența clasicilor în acest gen, când compus în anul 1962 cantata pentru copii *Orașul, copiii, soarele*, pe versurile lui V.Teleucă și A.Cibotaru.

Lumea expresivă, pitorească a cantatei are mai multe planuri: tema luptei pentru pace și tema copilăriei fericite într-un extraordinar oraș alb sunt învecinate cu tema mamei. Celor mai optimiste părți ale cantatei le este contrapusă a doua parte, - *Copiii* - îmbogățită pe plan dramatic, în care semantica muzicală a bucuriei intră în conflict cu semantica răului. Cântecul de leagăn al mamei, pentru copil, are rol de expoziție a părții a doua. Treptat, gândurile mamei despre frumusețea lumii înconjurătoare trec spre tragedia de la Hiroshima. Vocaliza corală este succedată de imaginile clopotului prevestitor și de cea a luptei (corul instrumentelor de alamă). Compozitorul povestește despre moartea a mii de copii în urma căderii bombei atomice, fără careva sentimentalism steril, recurgând la sonorități de o expresivitate aparte, într-un epizod simfonic amplu. „Distrugătoarele puteri ale întunericului și ale răului sunt conturate aici atât de proeminent și realist, încât ne amintim involuntar de paginile simfoniilor a Șaptea și a Opta a lui Șostakoviți” – scrie G. Cociarova, în monografia sa *Zlata Tkaci* [2, 46]. În această lucrare compozitorul se bazează îndeosebi pe semnele muzical-stilistice general-copilărești, aproape neatingându-se de mijloacele de expresie specifice naționale. Doar în cea de-a doua parte, visurile mamei pentru viitorul fiului sunt exteriorizate prin intermediul genului folcloric al doinei. Deși prima cantată a Z.Tkaci nu și-a găsit locul în viața concertistică de la noi, totuși, ea a

constituit un impuls pentru apariția unor noi lucrări „de repertoriu” în acest gen.

Apariția cantatei *Lenin* de Z. Tkaci, a constituit un eveniment important în viața muzicală a Moldovei. Ea a fost scrisă în anul 1969, la aniversarea a 100 de ani de la ziua de naștere a lui V. I. Lenin (versurile lui V. Galaicu, textul rus de Iu. Semionov), fiind destinată pentru interpretarea de către colectivele corale școlare cu acompaniament la pian. Compozitoarea s-a decis în mod intenționat de acompaniamentul orchestral, pentru ca elevii din școlile medii să o poată interpreta fără un efort deosebit.

După B. Asafiev, în general, cantată este „o lucrare amplă pentru solist, cor și orchestră, care evocă un eveniment sau o personalitate marcantă, sentimentele trezite de contemplarea naturii, oglindind, prin intermediul muzicii, trăiri sufletești adânci, tulburătoare, - dar toate acestea, nu într-o desfășurare dramatică, ci într-o contemplare lirică” [3, 63]. Într-adevăr, în cantata *Lenin* imaginile de rezonanță patriotică și spirit civic capătă nuanțe lirice, fapt ce le lipsește de caracterul pompos și declarativ. În anul 1976, cantata a fost distinsă cu Premiul Ministerului Educației RSSM „Pentru succese în domeniul creației muzicale pentru copii”.

Către aniversarea a 50 de ani a organizației pionierești (1974), compozitoarea Z. Tkaci creează o nouă lucrare – cantata în cinci părți *Pionierii*, pe versurile lui V. Galaicu. Variind, de fiecare dată, componența interpretativă a lucrărilor sale corale ample, Z. Tkaci a abordat aici sonoritatea corului *a cappella* cu declamator. Ca și cantata *Lenin*, aceasta este destinată pentru interpretarea de către corul școlar. De fapt, lumea imaginară a cantatei dezvoltă un complex de teme prezente și în cantatele sale anterioare: dragostea față de plaiul natal (prima și a doua parte), patria (partea a treia), copiii și războiul (partea a patra). Totuși, autorul prezintă și un nou aspect al temei pionierești: cravata roșie, care se repetă în prima, a treia și a cincea parte a cantatei, în calitate de refren textual. Este interesantă și varietatea genurilor utilizate în cantată: vals, pastorală polifonică, imn, marș și *scherzo*.

Compozitoarea transformă tema funebră, atât de rară în muzica pentru copii, într-o culminație dramatică, ce apare în ultima parte a cantatei – *Cântec*. În corelare cu partida declamatorului, această muzică are un efect cutremurător. Evenimentul, despre care ne povestesc atât de emoționant compozitoarea și autorul textului, are la bază o istorie reală, ce a avut loc în anii celui de-al doilea război mondial. Este vorba despre un băiețel evreu, violonist, care a fost împușcat de fasciști lângă Rostov. Imaginile melodice ale acestei părți sunt deosebit de sugestive.

S. Lungu a preluat „stafeta” de la Z. Tkaci, compunând un șir întreg de lucrări pentru copii în acest gen, care este predominant în creația sa: cantata *Plaiuri natale*, poemele pentru cor *a cappella Toamna în Moldova*, *Lenin – pace, viață și soare*, *Appassionata*, oratoriul *Dimitrie Cantemir*, cantata-odă *Imn frăției* și altele, care i-au adus faimă compozitorului. Tematica civico-patriotică și-a găsit continuare și în cantata pentru copii *Patria mea*, în patru părți, pe versurile lui G. Vieru și V. Roșca.

Cantata *Patria mea*, pentru cor de copii și orchestră simfonică de asemenea generalizează tradițiile clasicele sovietice, în baza materialului național. Prima parte, lirică, intitulată *Zorile Moldovei* (despre copilăria fericită pe plaiul natal) se desfășoară în întregime în ritm de horă moldovenească. Complexul mijloacelor de expresie ale cântecului *Tinerească* indică tendința spre o exprimare generalizată, în muzica profesionistă, a dansului popular moldovenesc *Ostropățul*: măsura de 5/8, treptele a doua și a patra urcate. Compoziția tehnică desfășurată a recviemului *La monumentul eroului* impresionează prin expresia sobră, funebră. Primul și ultimul compartiment sunt construite în baza alternanței unei vocalize îndurerate *a cappella*, cu interludii instrumentale, asemănătoare unor comentarii emoționante. În partea mediană apare imaginea unei cumplite invazii militare, exprimată doar prin mijloace orchestrale. Mărețul final - *Pământul pe care-l iubesc* - apare ca o declamație corală de apoteoză cu schimbarea măsurilor 3/4, 4/4, 2/4, care îmbină ritmurile defilărilor revoluționare cu semnele muzicale etnografice (alterații, apogiaturi). Astfel, cantata *Patria mea* a încheiat perioada de formare a acestui gen.

În cea de-a doua jumătate a anilor '70 apare un nou șir de lucrări vocal-simfonice ample. Printre acestea, trebuie să menționăm cantata lui V. Bitkin *Cartea răsfodită de vânt*, pe versurile lui A. Ciocanu, cantata lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, pe versurile lui G. Vieru și cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor*, de Z. Tkaci, pe versuri de S. Ghimpu. Aceste creații se numără printre evenimentele artistice neordinare ce au avut loc în viața muzicală a Moldovei din a doua jumătate a secolului trecut.



Cantata lui V. Bitkin *Cartea, răsfodită de vânt*, pe versurile lui A. Ciocanu, pentru cor de copii și orchestră de cameră, a fost scrisă în anul 1975. Patru părți ale cantatei reprezintă pagini memorabile care reflectă percepția de către copii a războiului care trecuse și despre care ei au aflat doar din filmele documentare și artistice, din operele literare și de artă, din lecțiile de istorie și din povestirile veteranilor. În cantată nu sunt prezentate acțiuni militare. Ele vin spre copil în vis, ca un plâns-recviem după cei care s-au stins din viață, contrastând cu imaginile liniștite și pline de gingășie ale vieții pașnice prezente în prima (*Casa*) și a doua parte (*Strugur, strugur parfumat*). Visurile neliniștite lasă o urmă adâncă în inima copilului, dând naștere recunoștinței în fața faptelor eroice săvârșite de către bunici, părinți. Acest orizont emoțional se deschide în a treia (*Neamul pelerinilor visători*) și în a patra parte (*Căutați inima...*).

Muzica acestei cantate conține bogate surse de gen (cântec, baladă, doină, dans). Compozitorul dezvoltă elementele folclorice moldovenești în fâgașul prelucrării contemporane de estradă. Îmbinarea sincopelor de diferite durate pe fondul *ostinato* de dans a acompaniamentului orchestral și a schimbărilor flexibile a metrului creează senzația mișcării libere și melodioase, nestingerite de hotarele timpului.

V. Bitkin acordă improvizației un loc foarte important, demonstrând ascultătorilor apropierea organică a principiilor folclorice și de jazz în dezvoltarea melodiei. Sub acest aspect, interludiul din prima parte și bucată lentă din a doua parte (amintirile despre episoadele tragice ale războiului) sunt semnificative.

Deși conține o factură muzicală foarte bogată, cantata este mono-intonțională. Intonațiile cântecului *Casa* sunt simple și copilărești. Ele capătă o nouă tratată în imaginea tulburătoare a visului din partea a doua. Tema plânsului-recviem din partea a treia se transformă într-un încordat *perpetuum mobile*. În sfârșit, la finalul cantatei se observă o „îmbogățire” treptată a melodiei de cântec. În cadrul acestui proces muzical, desprindem un profund subtext artistic: compozitorul înaintea ideea de formare a caracterului adolescentului, maturizarea acestuia și conștientizarea unor complicate și importante probleme de etică, care provin din acele timpuri tragice.

O nouă pagină în dezvoltarea cantatei pentru copii a fost înscrisă de compozitorul Tudor Chiriac, aflat atunci în perioada de ascensiune artistică. Dacă în cantatele eroico-patriotice ale Z. Tkaci și ale lui S. Lungu sunt generalizate tradițiile clasicilor sovietici, în baza materialului muzical național, apoi în lucrarea lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, pe versurile lui G. Vieru, s-au întruchipat tendințe tipice genurilor de cantată și oratoriu în anii '80, precum ar fi lirismul acestora legat de întoarcerea spre lumea interioară a copilului, psihologia lui, perceperea naturii.

Cantata, formată din șase părți, se deosebește printr-o rară exactitate și unitate a stilului. După cum a menționat M. Belâh, „în cadrul ei, este fixată în mod irepetabil aroma fermecătoare a ceea ce este aproape sufletului, care cuprinde tot ce-i este drag omului, ceea ce omul asimilat odată cu laptele matern și a păstrat toată viața sa” [4, 72 ].

Ideea aducerii unui omagiu pământului natal, în cantata lui T. Chiriac, este relevată prin prisma percepției lumii înconjurătoare de către copii. Compozitorul scoate în evidență imaginile pastorale și meditative, care dictează și desfășurarea lirico-epică a dramaturgiei. Într-o firească exprimare a sentimentelor, care este caracteristică percepției copilărești, este și un subtext filozofic, specific poeziilor lui G. Vieru. Unele personaje au un sens alegoric. Astfel, veverița neastâmpărată (partea a doua, *Veverița*), ce sare de pe o stea pe alta, vioaie, curioasă – întruchipează imaginea copilăriei cu fantezia ei bogată și setea de a cunoaște, iar partea a patra - *Limba noastră* - este simbolul sentimentelor și noțiunilor care constituie esența comunicării dintre oameni.

Părțile cantatei se succed fără întrerupere. Aici este prezentă tema pastorală, care constituie laitmotivul lucrării. Însăși compoziția cantatei sugerează reflectarea unui colțisor de plai, o lume, o zi trăită de un copil, din zori și până în zori. Nu întâmplător, primul motiv pastoral, expus la vibrafon, cu care debutează introducerea, reprezintă, oarecum, un simbol al soarelui la răsărit, ce capătă pe parcursul lucrării o sonoritate caracteristică imnului.

Cel mai ponderabil și mai nou indiciu stilistic al acestei lucrări este, fără îndoială, sprijinul exclusiv pe tematica folclorică și utilizarea reușită a resurselor, prin tehnici componistice moderne. Cu alte

cuvinte, cantata lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, se înscrie pe deplin în contextul *noului val folcloric*. Deși în cantată nu găsim nici un citat folcloric, totuși, sentimentul adânc al intonației populare vii, atât vocale, cât și instrumentale, invocă senzația autenticității materialului. Toate melodiile de cântec ale cantatei sunt clare, diatonice și, nu rareori, cu abateri în modul paralel, în segmentele melodice finale, fapt caracteristic folclorului moldovenesc. Transparența și rafinamentul coloritului sunt condiționate de o orchestrare care se deosebește printr-o finețe extraordinară a îmbinărilor timbrale.

Compozitorul a surprins cu atenție particularitatea copiilor de a gândi concret-obiectual, abordând imagini din lumea animalelor, familiare copiilor, – veveriță, rândunică, arici. Din acest motiv, patosul civic este redat în cantată mai ponderabil, vizibil, în comparație cu lucrările adresate maturilor. Textul ultimei părți, intitulată *Limba maternă*, reprezintă varianta moldovenească a versurilor lui L. Oșanin *Fie soare într-una*, din cunoscutul cântec semnat de A. Ostrovski.

După structura alegorico-emoțională și după limbajul muzical, cantata *Luci, soare, luci*, corespunde pe deplin înaltelor rigori înaintate lucrărilor pentru copii. Deși caracteristicile intonaționale ale partițiilor corale sunt destul de simple, ele necesită de la colectivul coral de copii anumite deprinderi, specifice interpretării unor fragmente de factură improvizatorică, cu o organizare intonațională și metro-ritmică complexă.

Tendința neo-folclorică predomină și în stilistica cantatei-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor*, de Z. Tkaci, scrisă pe versurile lui S. Ghimpu (textul rus de A. Brodski), în anul 1981. Această lucrare monumentală în șapte părți este destinată pentru interpretarea de către corul de copii sau cor feminin, doi soliști (soprano și tenor) și orgă.

Tematica acestei cantate poate fi atribuită lucrărilor lirico-patriotice, întrucât aici elementul personal, subiectiv, al dragostei fiului pentru mama sa, transcede într-o temă largă – cea a dragostei față de plaiul natal. Planul al doilea al conținutului cantatei - cel peisagistic - de asemenea, aduce în cadrul acesteia o notă de lirism: numerele 3,5 și 6 sunt dedicate imaginilor naturii – păsărilor care ciripesc, lanurilor care dau în spic ș.a. Lucrarea poartă titlul de *Cantată-rapsodie*, fapt relevant în numeroase părți improvizatorice, atât la orgă, cât și în partițiile soliștilor. În improvizațiile pentru orgă se îmbină elementul folcloric, legat de ritmul *parlando-rubato*, și preludiul neoclasic, în spiritul improvizațiilor lui J. S. Bach.

Anume cu o introducere la orgă debutează cantata. Chiar din primele măsuri, se face auzit un motiv doinit, ce va fi păstrat pe parcursul lucrării, repetându-se și dezvoltându-se variațional în părțile întâia, a treia, a patra, a cincea, a șasea și a șaptea, cimentând astfel întregul ciclu din șapte părți.

Implicațiile neo-folclorice se resimt mai mult în sprijinul pe modelele concrete de gen. Astfel, elementele doinei sunt accentuate în partea întâia - *Ia să-mi spui...*, în cea de-a patra – *Ce-i mai scump* și în partea a șaptea, *Plaiul meu, plai...* Partea a doua – *Mielușor*, scrisă la măsura de 6/8, este concepută în gen de horă. În partea a treia, *Păsărică, păsărică*, se evidențiază mai multe elemente de sârbă. Compozitorul a utilizat ritmuri de dans mai complexe în ultimele părți ale finalului, care sunt scrise în măsura de 8/8 (3+3+2).

În afară de prototipurile unor genuri folclorice concrete, în cantată putem găsi mai multe elemente folclorice generale, cum sunt numeroase variante de ritmuri sincopate, formule intonaționale tipice cadențelor lirice.

Cantata este inventivă și pe plan factual, adică cel al corelației unor trei straturi interpretative: coral, solistic și instrumental (orgă).

Prima parte are funcția de preludiu al întregului ciclu. Iată de ce aici lipsește corul, partitura constituindu-se dintr-o amplă uvertură la orgă și duetul-dialog dintre cei doi soliști.

În cea de-a doua și cea de-a treia parte, ce se desfășoară în caracter de *scherzo*, dialogul are loc între cor și soprano solo. Linia improvizațiilor dezvoltate și a dialogului dintre cei doi soliști este continuată și în partea a patra, unde caracterul lirico-patetic este accentuat din nou.

În partea a cincea, *Ce faci, puiule?*, ce are un caracter ludic, pe prim-plan apare corul la trei voci, cu ritmuri ostinato de dans, susținut uneori de acordurile orgii. În partea a șasea - *Zurgălăi* - părțile corului și a orgii conlucrează activ.

Partea a șaptea, de încheiere, *Plaiul meu, plai...*, sintetizează toate îmbinările posibile ale stratului

instrumental și ale celui vocal-coral, fapt ce condiționează o dramaturgie complexă a dezvoltării imaginilor în comparație cu alte părți. Introducerea este scrisă în formă tripartită simplă, în care părțile extreme sunt, de fapt, niște preludii pentru orgă, iar cea mediană conține un duet liric al sopranei solo și al tenorului. Corul, ca un personaj activ al paletii timbrale a lucrării, apare în părțile extreme ale formei tripartite ample (*Allegro con brio*), unde se accentuează ideea centrală a cantatei-rapsodie, exprimată cu fermitate: dragostea față de plaiul natal. În centrul liric al finalului (cu remarca compozitorului: *de două ori mai lent*) este jalonat leitmotivul soliștilor și al corului, pe fundalul acompaniamentului ostinato de orgă. Și, în sfârșit, toate straturile facturale din codă sunt cumulate în *tutti*.

Pentru prima dată, cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor* a fost interpretată la cel de-al XIV-lea Congres al Uniunii Compozitorilor din Moldova, în decembrie 1981. Puțin mai târziu a apărut o nouă variantă a acestei lucrări, în limba rusă, pe versurile lui A. Brodski. Locul cântăreților-soliști a fost ocupat de cititorul-declamator, numerele solo au fost schimbate cu o melodeclamație cu scurte interludii instrumentale, iar partida orgii a fost încredințată pianului. Schimbările intervenite au oferit posibilitatea de a utiliza o componentă mult mai mobilă, apropiind, totodată, la maximum, această complexă și amplă lucrare, de colectivele corale de copii.

În anul 1982 autorul propune încă o variantă a cantatei-rapsodii, de această dată, cu acompaniamentul orchestrei de cameră. Transformarea în cauză a accentuat într-o măsură și mai mare apartenența de gen a lucrării, a îmbogățit paleta ei timbrală și a scos în evidență și mai mult tendința neo-folclorică. După cum a menționat G. Cociarova, „O asemenea diversitate a tratărilor interpretative a uneia și aceleiași lucrări, nu provine doar din dorința compozitorului ca lucrarea să-și găsească locul în repertoriul coral. El este interesat și de faptul, cum să atragă atenția ascultătorilor de cele mai diferite vârste asupra cantatei-rapsodie și, totodată, să găsească varianta optimă pentru relevarea concepției artistice a lucrării.” [5. 98].

### Referințe bibliografice

1. МИХАЙЛОВ, М. *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 1981.
2. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.
3. АСАФЬЕВ, Б. *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор, 1978.
4. БЕЛЫХ, М. О некоторых тенденциях развития современной детской музыки в творчестве композиторов Молдовы в 70-80-е годы: (на материале песни, кантаты, балета и оперы). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991.
5. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.

## MUZICA VOCALĂ A LUI IOAN SCĂRLĂTESCU

### VOCAL MUSIC IN IOAN SCARLATESCU'S WORK

VIORICA IURAȘCU,

lector universitar, doctorandă,

Universitatea “Spiru Haret”, București, România

*Vocal music in Ioan Scarlătescu's compositional perspective is an important one; the composer is, in the same time, the author of an impressive poetical creation. That's why his songs are so romantic and classic, in the same time.*

Dacă ar fi să definim profilul muzicianului Ioan Scarlătescu, ar trebui să punem accent pe creația sa camerală, în care pasiunea pentru vocal este o dominantă ce unește muzica și poezia: liedul. Aspectul este deosebit de important și apare ca fiind propriu acestui muzician a cărui dimensiune literar-poetică este binecunoscută: compozitorul și literatul Ioan Scarlătescu, un aporpiat al lui Titu Maiorescu, făcea parte din cercul junimiștilor!.

Multe din producțiile sale literare: operă dramaturgică și poezii au fost publicate în țară și la Viena, capitală despre care se poate chiar afirma că a fost orașul de adopție al compozitorului, în care și-a și făcut studiile la *Academie fur Musik und darstellende Kunst*. Ca o paranteză, se poate insera aici

și ideea că una din piesele sale a fost montată la un teatru vienez.

Apreciat în egală măsură de contemporani și de rafinata poetă și om de cultură care a fost Regina României ce semna în calitate de autoare Carmen Sylva, Ioan Scarlatescu Ioan Scarlatescu a concertat adesea la Palatul Regal din capitală și la Castelul Peleş de la Sinaia. Obişnuit al saloanelor muzicale ale timpului, din Bucureşti și Iaşi, Ioan Scarlatescu era în strânsă legăturii cu junimiştii – deci cu „crema” vieţii literare româneşti, dar și cu soprana și profesoara de cânt a Conservatorului bucureştean Carlotta Leria. Mai mult, frecvența săptămânal atunci când se afla în țară, casa lui Titu Maiorescu din strada Mercur nr. 1, unde se făcea muzică; aceasta se poate observa din corespondența schimbată între Ioan Scarlatescu și Titu Maiorescu. Din acest important fond documentar se pot observa atât afinitățile celor doi pe domeniul literar și muzical, cât, mai ales, ardentă lor dorință de a fi mereu conectați la pulsul vremii, la tot ceea ce apărea ca noutate în Viena pentru a cântări în ce măsură publicul românesc ar putea fi receptiv sau ar blama noile tendințe în plan cultural. Într-una din scrierile sale, muzicologul Carmen Stoianov chiar decupa un fragment semnificativ: „Adevărata emoțiune a unui poet sau muzicant emoționează și pe cel care primește „a fresco”-n suflet scrierea, ca-n momentul când a surprins pe autor”<sup>1</sup>. Considerăm și noi că acesta este unul din motivele fundamentale pentru care compozitorul chiar ținea ca liedurile sale să fie interpretate cât mai nuanțat posibil; de asemenea, doar aceasta poate fi rațiunea pentru diversitatea indicațiilor notate în partitură, ca și a mărturisirilor sale pe această direcție cuprinse în corespondența cu Titu Maiorescu.

Dacă ar fă să judecăm din punct de vedere stilistic creația sa vocală, respectiv liedul, am concluziona că întotdeauna compozitorul s-a adaptat liniei clasico-romantice; echilibrul său sufletesc este clasic prin excelență, dar trăirile poeticii sale îl recomandă suflului romantic Creator care a știut să îmbine mereu cele două forme de artă: cea muzicală și cea poetică, Ioan Scarlatescu nu a neglijat nici poeziile proprii, nici pe cele ale unor mari contemporani ai săi, fie români – Mihai Eminescu, Carmen Sylva, fie străini: Heine, Goethe....

Nu doar trăirile, ci și tematica liedurilor sale, este tipică balansului romantic; regăsim dualitatea năzuință- împlinire, viață - moarte, iubire - dor, speranță – durere. Aceiași tematici, compozitorul îi adaugă spațiul amintirii în care imaginea mamei și amintirile copilăriei conferă discursului muzical-literar nuanțări expresive. Exponențială pentru suflul romantic rămâne balada *Mihnea și Baba*, centrată pe versurile lui Dimitrie Bolintineanu. Raportată la creația de lied românească a începutului de secol XX, această lucrare pare a fi un model la nivelul întregii noastre lirici vocale; după cum sesizează și Carmen Stoianov, în această lucrare se observă modul în care conținutul dramatic al versurilor determină o tratate specială a articulațiilor muzicale, în funcție de cele ale dramaturgiei textului literar. Fără a avea un model în creația românească de gen, Ioan Scarlatescu se raportează la modelele schubertiene, redând atât în partitura vocală cât și în suportul ei pianistic uimitoarea cavalcadă din finalul baladei; aici sunt surprinse tulburarea, agitația, mișcarea, graba; raportându-ne la această lucrare, putem aprecia că din punct de vedere muzical, compozitorul optează pentru un singur motiv ritmic, repetat asemenea unui ostinato. Finalul baladei *Mihnea și Baba* este și el tipic romantic dar instaurează și zorii unei seninătăți clasice: odată cu ivirea dimineții, agitația se liniștește iar umbrele nopții se diluează, dispărând cu desăvârșire; din punct de vedere strict muzical, Ioan Scarlatescu tratează acest moment printr-un *Adagio* suveran, care poartă în plus indicația „innocentamente”.

### Referințe bibliografice

1. STOIANOV, C, *Ioan Scarlatescu. Un nume la început de secol*, București: Ed. Muzicală, 1976
2. COSMA, O. L, *Universul Muzicii Românești*, București: Editura Muzicală, 1995
3. COSMA, V, *Muzicieni din România, Lexicon*, vol. VII (P-S), București: Editura Muzicală, 2005

<sup>1</sup> Biblioteca Academiei Române, Corespondență, fondul Maiorescu Titu, scris. V, cf. Stoianov, carmen: Ioan Scarlatescu – universul muzicii vocale, în: Revart, nr.1, Timișoara, 2009



**BORIS DUBOSARSKY. CICLUL VOCAL EPIGRAME**  
**PE VERSURI DE A.S.PUȘKIN**  
CHAMBER-VOCAL CYCLE EPIGRAMS BY BORIS DUBOSARSKY  
ON THE VERSES BY A.S.PUSHKIN

VICTORIA NIKITCENKO,  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*This article is dedicated to the chamber-vocal cycle by composer B.Dubosarsky: Epigrams on verses by A.S.Pushkin. It addresses the issues of the Moldovan vocal and instrumental cycle and provides an analysis of the cycle Epigrams on several planes: from the point of view of the content and means of musical expression, forms, and also a performance analysis of the piece*

La sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 ai secolului XX, în cultura muzicală din Moldova apare un interes deosebit pentru crearea ciclurilor vocal-instrumentale. Printre ele sunt *Poemul liric* de V. Zagorschi, *Zece romanțe* pe versurile poezilor din republicile frățești scrise de A. Stârcea etc. Apoi cicluri vocale au fost compuse cu succes de către S. Lungul, Z. Tkaci, V. Verhola, I. Macovei, A. Sokirianski, B. Dubosarschi și alții.

Prin ce îi atrage pe compozitorii moldoveni ciclul vocal? În primul rând prin libertate și flexibilitate, care sunt posibile doar în muzica de cameră. Creatorii de cicluri vocale nu depind nici de dramaturgi, nici de libretişti, ci își creează de sine stătător propriul „libretto”. Ei au o deplină libertate de a selecta oricare dintre poeziile și textele scrise de un singur sau mai mulți autori. Din multitudinea tipurilor de cicluri vocale, B. Dubosarschi le selectează pe cele satirice, continuând astfel tradiția clasicilor ruși. Printre acestea se numără ciclul *Epigrame*, pe versurile marelui poet rus Alexandr Pușkin [1, 34].

Geniul lui Pușkin a atras atenția multor compozitori: începând cu clasicii ruși – contemporanii poetului, compozitorii sovietici și reprezentanții republicilor frățești. Adresându-se la ciclul de epigrame ale lui Pușkin, Boris Dubosarschi a dezvăluit sfera de imagini satirico-umoristică, foarte aproape stării sale de spirit.

Ciclul satiric *Epigrame*, pe versuri de A. Pușkin (după cum am menționat anterior), a fost scris în 1987 pentru aniversarea a 150 de ani de la moartea poetului și tot atunci a fost interpretat în incinta Bibliotecii Naționale din Chișinău.

De obicei epigrama este o poezie mică cu un conținut satiric. Încă grecii antici foloseau pe pietrele funerare inscripții poetice scurte cu conținut liric sau de laudă. Au fost de asemenea epigrame cu caracter elegiac. Cel de al doilea sens al cuvântului „epigramă”, folosit în secolul I d.Hr., este mai îngust și semnifică o poezie scurtă cu conținut umoristic sau satiric, care adesea ia în derâdere o anumită persoană. Epigrama este menirea de a surprinde prin precizia și exactitatea formulării. Acuitatea și claritatea impecabilă, laconismul formei și al conținutului sunt considerate principalele trăsături ale acestui gen.

Pentru perioada clasicismului rus era caracteristic ridiculizarea viciilor umane sau critica “eroilor” negativi. „Înflorirea epigramei ruse a avut loc în prima treime a secolului al XIX-lea, mai ales în creația lui Alexandr Pușkin” [2, 54]. Cel mai bine i-au reușit epigramele-portrete, care sunt deosebit de expresive și sugestive. Astfel, poetul a fost original și în acest gen dificil. Îmbinând perfect experiența poezilor francezi cu cele mai mari realizări ale creatorilor de epigrame, el a dezvoltat maniera sa stilistică, fiind ba provocator și jucăuș, ba aspru și nemilos.

Epigramele lui Pușkin se deosebesc prin expunere concisă, succintă, lejeră, dar și „înțepată” [3, 31]. Ele sunt capabile de a „atinge” destinatarul prin jocurile de cuvinte, prin ironie și grotesc. Aceste calități sunt aproape de tonul de exprimare și viziunea artistică a lui B. Dubosarschi.

Caracterul inovator al creației compozitorului Dubosarschi constă în faptul că dânsul, printre primii s-a adresat genului de epigrame în muzica moldovenească. Curajul compozitorului s-a manifestat în faptul că el a ales textele epigramelor clasice de Pușkin, care le-a combinat într-un ciclu vocal din șase

părți. O trăsătură distinctivă a tuturor epigramelor, precum și ale lui Pușkin, este concizia, laconismul, economia mijloacelor muzicale atât în partida vocală, cât și în partida pianului.

Atunci când un compozitor caută și selectează texte pentru compozițiile sale, el este interesat, mai întâi de toate, de idee, imagine, conținutul textului. Ca și în fiecare lucrare vocală de cameră, în ciclul vocal al lui B. Dubosarschi pe prim plan este problema interferenței textului și muzicii.

Șirul muzical, la rândul său, constă din două componente principale: partida vocală și acompaniamentul de pian. Fiecare cântec din ciclul *Epigrame* începe cu o introducere la pian și se termină cu o încheiere la pian. Preambula instrumentală predispune ascultătorul spre o anumită dispoziție, îl situează în atmosfera romanței, contribuie la perceperea mai profundă, mai reflexivă, mai deplină a lucrării. Tema introducerii deseori are rolul de epigraf. Un loc nu mai puțin important îl ocupă și concluziile instrumentale, care încheie lucrarea, definitivând ideea principală și subliniind conținutul emoțional al romanței. Frecvent, încheierea se bazează pe materialul introducerii, care este perceput puțin diferit.

Ciclul debutează cu prima epigramă *История стихотворца*, în care eroul este un „poet” ce compune fără talent poeziile sale. Textul epigramei lui Pușkin nu a fost schimbat de compozitor, cu excepția unei singure fraze *Потом печатает*, care se repetă de mai multe ori pentru a evidenția imaginea poetului. Iată textul original al epigramei lui Pușkin:

*Внимает он привычным ухом Свист;  
Марает он единым духом Лист;  
Потом всему терзает свету Слух;  
Потом печатает – и в Лету Бух!*

În această epigramă, scrisă în 1819, Pușkin ridiculizează lipsa talentului unui ziarist, „grafoman”, care fără rușine colectează bârfe și zvonuri. Creațiile sale sunt primitive și mediocre, unica utilizare a lor este să fie citite, aruncate și uitate („...В Лету Бух”).

Folosind un motiv primitiv și banal în partida pianului, în cadrul unui tetracord ascendent, compozitorul reușește să redea clar imaginea unui ziarist lipsit de valoare. O formulă ritmică acută, formată din șaisprezecimi, expusă inițial la pian, apoi în partida vocală, creează efectul unei intonații de grotesc. Dintre toate epigramele din ciclul lui Dubosarschi aceasta are un pronunțat caracter de recitativ. Cuvintele ei răsună foarte clar și distinct. Recitativul este folosit de compozitor pentru a sublinia aspectul semantic al textului. Totodată, melodia în stil de recitativ permite autorului de a reflecta clar schimbările subite ale sentimentelor, gândurilor și emoțiilor. În partida pianului compozitorul folosește cu succes procedeul *marteleato* și *staccato* acut. În această epigramă lipsesc dificultățile, legate de expunerea într-un diapazon larg sau de intonarea notelor de trecere ale cântărețului, dar executarea acestei epigrame necesită susținerea constantă a pulsației ritmice în fraze, articularea clară și intonația curată.

Cântăreții începători se confruntă adeseori cu problema legată de incapacitatea de a menține poziția vocală corectă, utilizarea rezonatorului și, în același timp, de a pronunța clar textul. De regulă, în primii ani de studii, se reușește un singur lucru: fie vocalizarea corectă a melodiei, fie articularea clară. Prin urmare, principalul obiectiv al interpretului este îmbinarea acestor două noțiuni inseparabile: cântarea în rezonator cu pronunțarea clară a silabelor, bazată pe consoane.

Epigrama a doua *Добрый человек* a fost scrisă de A. Pușkin în 1819. În ea poetul și-a pus obiectivul de a critica versurile „albe” ale poetului, prietenului și profesorului Jukovskii. Textul original al epigramei lui Pușkin spune:

*Ты прав – несносен Фирс ученый,  
Педант надутый и мудрёный –  
Он важно судит обо всём,  
Всего он знает понемногу.  
Люблю тебя, сосед Пахом, -  
Ты просто глуп, и слава богу.*

În această epigramă compozitorul a redat la maxim, fără a modifica textul poetic original, portretul unui „om bun”, mulțumit de sine, sigur în forțele proprii, pedant, care depune mult efort

pentru instruirea altora, inconștient de propriile greșeli. Acest conținut permite compozitorului să-l încadreze într-o formă de perioadă din trei propoziții, care nu sunt egale după proporții: primele două propoziții sunt compuse din patru măsuri, iar a treia – este formată din cinci măsuri prin repetarea cuvintelor „ты просто глуп”.

Romanța începe cu o introducere la pian din patru măsuri, construită pe armonii instabile, cu cromatisme, cu un bas „legănat”, care apoi trece în acompaniamentul pianului. Într-un tempo lent (*Andante*), fiecare propoziție este percepută ca o secțiune de sine stătătoare. În linia melodică a acestei epigrame au fost împletite ingenios trăsăturile de arioso și de recitativ.

Prima parte a primei propoziții este susținută în stil de arioso. Nu se folosesc pauze, linia melodică îmbină mișcarea treptată cu salturi. Salturile la cvintă, triton și octavă sunt accentuate prin durate mai lungi, pe cuvintele „педант надутый и мудрёный”. În a doua propoziție predomină intonațiile de recitativ, fraze scurte, care sunt separate de pauze lungi de aproape un tact.

Partida vocală din această construcție intră parcă într-un dialog cu pianul. Ultima frază se bazează pe repetarea unei fraze „ты просто глуп”, dar rezumatul este scurt „и слава богу”. Prin aceasta autorul vrea să sublinieze că, în pofida stupidității lui Pahom, el totuși îl iubește. Conform autorului, prostia nu este cea mai negativă calitate, principalul este că Pahom este un om bun și blând. Acest rezumat se cântă încet, domol și combină intonații de arioso și de recitativ.

Încheierea la pian este foarte scurtă, ea se termină cu o sonoritate ascuțită disonantă, alcătuită din secunde în câteva registre. Compozitorul a folosit foarte reușit asemenea mijloace de expresie muzicală, deoarece ele exclud posibilitatea de a face concluzii plictisitoare și lipsite de sens despre acest personaj. Dialogul dintre voce și pian este însoțit de pauze, care apar ba la un participant, ba la altul. Aceste pauze permit interpretului de a calcula fără grabă timpul pentru expirație și inspirație, de a reduce inexactitățile ritmice și, respectiv, de a scurta ultima notă din frază.

Un rol important pentru un cântăreț în acest caz îl are dicția clară. Coordonarea slabă a organelor de articulație este din cauza dicției neactive, care întotdeauna duce la o reducere a calităților artistice valoroase ale textului cântat. O nuanță luminoasă, lirică a timbrului vocii, necesară pentru această epigramă, se realizează printr-un „zâmbet interior”, ironic, care se obține prin ridicarea laringelui și dorința de a cânta într-o poziție intonațională înaltă cu un pilon fundamental pe respirație. Patosul satiric al epigramei se accentuează prin neconcordanța partidei vocale și a acompaniamentului de pian.

Dacă linia vocală se expune pe *legato* în tempo lent și este percepută ca o parte vocală lirică, atunci în acompaniament predomină procedeul *staccato* (remarca compozitorului *staccato* este indicată încă de la început), ritmul punctat, intervalele disonante. Repetarea formulelor ritmice de același tip creează efectul de plictiseală infinită în viața eroului. O „ruptură” mare între registre de cinci octave formează asociații deja nu cu un gen liric, ci cu un scherzo ironic. Sfera modal-tonală se încadrează în sistemul diatonic nou din douăsprezece trepte (caracteristic pentru anii '80 ai secolului XX) cu centru tonal g-moll.

Menționăm că pentru vocea de bariton această epigramă nu conține dificultăți vocal-tehnice și se interpretează cu ușurință. Dar, în același timp, ea necesită de la cântăreț măiestrie actoricească pentru redarea conținutului și atmosferei corespunzătoare, tipică pentru acest gen special.

Epigrama a treia *Завещание Кюхельбекера* datează cu anii 1814 – 1816. Aducem textul original al epigramei lui Pușkin:

Друзья, простите! Завещаю  
Вам всё, чем рад и чем богат;  
Обиды, песни - всё прощаю,  
А мне пускай долги простят.

În această epigramă acuitatea satirică este atenuată în comparație cu alte epigrame, deoarece obiectul epigramei este un prieten apropiat al lui Pușkin – Vilhelm Kiuhelbeker.

În primul rând, acest lucru se simte în adresarea la genul de vals în formă de parodie. Este o parodie, deoarece tempoul *Vivace* transformă acest vals liric, cu terțe și sexte paralele din acompaniament, într-o humorescă ironică. Ironia este chiar mai ușor de înțeles, deoarece șirul muzical nu coincide cu

textul funebru al testamentului. În această epigramă răsună intonații ale cântecului de petrecere, care redau un sentiment de prietenie, de bună dispoziție într-o companie veselă, tot aici sesizăm caracterul baladelor husarilor. În ultima frază a poemului: „Обиды, песни – всё прощаю, А мне пускай долги простят” devine clar contextul umoristic. Trebuie de remarcat faptul că autorul a păstrat textul original al epigramei, fără a-l schimba.

Partea vocală are aici un caracter total diferit. Ea nu utilizează procedeul de vorbire rapidă (skorogovorka), ca în alte epigrame, în melodie predomină mișcarea pe intervale largi, preponderent de sextă, mai rar de septimă, octavă. Figurile ritmice din partea vocală se bazează pe materialul din introducerea la pian. A doua propoziție, în care contextul comic este mai pronunțat, include alt material cu intonații de secunde ascendente, culminând pe sunetul *f*. Partea a doua se finisează cu o încheiere la pian, bazată pe materialul introducerii.

Intervalul de sextă a devenit un reper în lirica vocală rusă din secolul al XIX-lea, în special în genul de elegie. A fost folosit în lucrările lui Glinka, Guriliov, Varlamov, Aliabiev, Verstovski ș.a. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea această intonație este pe larg folosită de Ceaikovski. Tradiția intonației lirice de sextă este analizată în lucrările lui B. Asafiev. Cuvântul “долги...” reprezintă culminația epigramei, compozitorul îl subliniază prin utilizarea celui mai înalt sunet din romanța și cu cea mai mare durată – o notă doime cu fermato. Cântărețul care interpretează această romanță trebuie să posede o măiestrie deosebită, un auz activ. Aceasta va permite de a reproduce cu acuratețe salturile din melodie. Utilizarea abilă a formantului vocal ridicat va ajuta cântărețul să execute reușit epigrama. După cum a spus celebrul profesor S.Rjevkin: „... formantul vocal ridicat exprimat clar trebuie considerat calitatea principală și esențială a unei voci bune” [4, 15].

Epigrama a patra *Негодная смесь* a fost scrisă de Pușkin în 1821. Textul este următorul:

*Князь Г. со мною не знаком  
Я не видал такой негодной смеси  
Составлен он из подлости и спеси,  
Но подлости побольше спеси в нем.  
В сраженьи трус, в трактире он бурлак,  
В передней он подлец, в гостиной он дурак.*

Omul care a condus poetul să scrie aceste rânduri, rămâne necunoscut pentru istorie. Este doar o remarcă scurtă, dar foarte semnificativă: „*Приятелю князю Г.*”.

În toate epigramele lui Pușkin asistăm la o serie de turații metaforice, în ele sunt conectate, cu încălcarea normelor lingvistice ale sintagmei, cuvinte cu un conținut concret, care definesc aspectul fizic al fenomenelor, și substantive abstracte, ce reflectă fenomenele lumii psihice ale omului. În această epigramă sunt următoarele rânduri:

*Я не видал такой негодной смеси:  
Составлен он из подлости и спеси....*

Conținutul epigramei este redat prin termeni abuzivi, ce condamnă pe un oarecare cneaz G. Cuvintele de ocară ale autorului la adresa cneazului conțin mai multe adresări insultătoare: el e ticălos, și arogant, și laș, și prost în același timp.

Prostia cneazului G. a fost confirmată în limbajul muzical al acestei epigrame. Pentru a reda tonul batjocoritor și sarcastic, compozitorul alege o formă asemănătoare cu o arie din opera *buffo*. În muzica acestei epigrame predomină armonii simple: trisonuri, septacorduri cu răsturnări, tonalitățile de gradul întâi de înrudire (ce amintește de rezolvarea unor probleme școlare simple de armonie).

Epigramă începe clar în tonalitatea *c-moll* armonică, dar se termină în *Es-dur* (tonalitatea paralelă). Forma bipartită a epigramei constă din două perioade, fiecare dintre care conține patru propoziții. Romanța are o introducere și o încheiere de proporții mici la pian. Începutul partidei vocale se bazează pe materialul introducerii, și apoi continuă ca o construcție de sine stătătoare, pe fundalul acompaniamentului acordic simplu. În partea a doua se sesizează mișcarea armonică care conduce la *Es-dur*, iar ultima frază „*В гостиной он дурак*” se termină cu intervale de cvartă-cvintă, pe sunetele tonicii *Es-dur*.

Partida vocală pare simplă și nedezvoltată, aceasta se bazează pe intonațiile treptate diatonice primitive, care uneori „se stopează” pe repetițiile unui sunet, sau se termină afirmativ pe intervalul



de cvartă sau cvintă. Se creează senzația că partea vocală stă pe loc, de parcă cineva spune foarte ezitant, modest, nehotărât, de frică să nu tulbure pacea. Prin urmare, interpretul trebuie să mențină temperamentul său și să încerce să cânte aceste linii pe o respirație repartizată proporțional. Dar, totodată, el trebuie să redea diversitatea nuanțelor în caracteristica eroului. Aceasta reprezintă dificultatea epigramei analizate. Este foarte greu în limitele unui interval îngust, prin mijloace mici de expresie muzicală și, în plus, într-un timp scurt de a putea reda scena satirică.

Ultimul „rezumat” al cneazului G., precum că el este un prost, răsună destul de convingător în ultimele câteva măsuri, fiind evidențiat prin două intervale la rând – cvartă și cvintă, iar partida pianului răsună ca un „ecou” la intervalul de octavă.

Din punct de vedere interpretativ, cântărețul poate demonstra capacitatea sa de a cânta în mod clar o combinație de diferite silabe pe o singură notă, care se repetă, fără a schimba poziția vocală. Aceasta este o problemă obișnuită pentru cântăreți, deoarece în complexul zilnic de încălzire a vocii se include alternanța silabelor pe aceeași înălțime.

A cincia epigramă *Полу...* este una dintre cele mai faimoase poezii ale lui Aleksandr Pușkin. Scrisă în 1824, ea aparține la o formă rară de epigrame politice, obiectul criticilor ei fiind guvernatorul din Crimeea, un înalt oficial – contele M. Voronțov. El a fost fiul ambasadorului rus la Londra și a avut un interes material în operațiunile din portul Odesa. Voronțov a fost și guvernatorul general, care a patronat comerțul și a fost angajat în tranzacțiile comerciale. Aducem mai jos textul original al epigramei:

*Полу-милорд, полу-купец,  
Полу-мудрец, полу-невежда,  
Полу-подлец, но есть надежда,  
Что будет полным наконец.*

În afară de caracteristica sarcastică a lui Voronțov printr-un text simplu, Pușkin creează în poezia sa un al doilea plan, care ar fi fost ușor înțeles de contemporanii poetului, dar nu poate fi înțeles de noi, dacă nu știm că mândrul și încrezutul Voronțov la acel moment aștepta cu pasiune, dar fără succes, de a primi titlul de „general suprem”.

În epigramă în jocul de cuvânt este inclus o parte a cuvântului „semi-” („полу-”), care are funcția de prefix, și adjectivul „complet” („полный”), care are un sens divers. Prezentarea muzicală a textului epigramei a servit pentru compozitor drept un material asemănător cu un cântec vesel rus (*ceastușka*), realizat prin intermediul unor frânturi comice de limbă. Tempoul *Vivace* și remarca *Brusco mente* (brutal) ne redau portretul unui om vajnic, mândru, rece, care se grăbește să determine soarta oamenilor.

Așa cum este specific unei epigrame, această romanță a lui B. Dubosarschi este foarte scurtă. Ea reprezintă o perioadă, alcătuită din trei propoziții inegale după proporții: prima propoziție include cinci măsuri, a doua – șase și a treia – opt măsuri.

Pentru a sublinia expresia dură și negativă, compozitorul a folosit câteva procedee deosebite de expresie muzicală. În primul rând, este vorba despre o disonanță totală, care vine de la acompaniamentul politonal la pian. În registrul inferior al partidei pianului se fixează cvinta perfectă *f-c*, iar în registrul superior răsună motivul din cântecul vesel (*ceastușka*) în tonalitatea *Ges-dur*, adică la un semiton mai sus. Al doilea moment caracteristic pentru monologurile satirice, asupra căruia trebuie să insistăm, este procedeul de „reducere a genului”, pe care B. Dubosarschi l-a împrumutat de la D. Șostakovici (după mărturia sa). Un exemplu concret a fost *Ciclul vocal pe cuvintele lui S. Ciornîi și Cinci romanțe pe cuvinte din revista Крокодил*. Aceasta se referă la utilizarea de către B. Dubosarschi a motivului genului tradițional rus *ceastușka* cu acompaniament la pian, care se expune prin sextacorduri paralele. Al treilea procedeu implică tendința compozitorului de a introduce în conștiința ascultătorilor caracteristica negativă a eroului, el repetă fără schimbare de trei ori motivul pe cuvintele „*Полу-подлец*”.

Următorul procedeu satiric, al patrulea, poate fi definit ca diversitatea partidei vocale și acompaniamentului la pian. Atunci când în partea pianului se expune motivul popular, partea vocală se bazează pe fraze scurte declamative cu anacruză iambică afirmativă. Frazele abundă în intervale largi de cvintă mărită, de octavă, de septimă mare și mică. Combinația acestor două momente

permite compozitorului de a dezvălui mai deplin conținutul epigramei. Și în cele din urmă răsună ideea culminantă, care accentuează caracterul grotesc pe cuvintele „*Что станет полным наконец!*” repetate de două ori, afirmând culminația epigramei în tempoul *Presto*.

În ansamblu, romanța permite vocalistului de a demonstra multe dintre calitățile sale tehnice: executarea notelor înalte, capacitatea de a ține o notă lungă pe parcursul a trei măsuri, menținând în același timp intonație curată și pe o respirație impecabilă. De asemenea, este necesar de a avea un auz interior foarte bun, deoarece nu numai intervalele instabile sunt dificile, dar și necoincidența armonică a partidelor vocală și instrumentală. Cântărețul are chiar posibilitatea de a cânta intervalul de primă glissando peste o octavă.

Procedeele genuistice, cu care a operat B. Dubosarschi, au rădăcini în romanțele- monologuri ale lui M. Musorgski și D. Șostakovici. Contemporanul nostru, prin prisma viziunii sale, a reușit să creeze un portret satiric irepetabil al eroului.

Epigrama a șasea *Апофеоз* încheie ciclul vocal satiric, ea este scrisă în 1819 și dedicată favoritului Arakceev. Acest personaj este înscris în lista epigramelor politice, fiind ridiculizat fără milă de A. Pușkin. Această listă poate fi completată cu numele unor personalități cunoscute ale timpului, precum: publicistul reacționar A. Struve, miniștrii educației A. Razumovskii, A. Krasovskii, I. Timkovskii, guvernatorul general M. Voronțov, menționat deja mai sus și, în sfârșit, Aleksandr I, lista adresaților rămânând a fi incompletă a adresaților în epigramele politice ale lui Pușkin. Unele dintre aceste epigrame au ajuns la Palatul de Iarnă, devenind împreună cu oda *Вольность* cauza exilului poetului la sud. Epigrama se numește *Мы добрых граждан позабавим*, în care spiritul rebel al poetului și furia lui sub formă de batjocură sunt exprimate în poeziile sale printr-un sentiment de ironie triumfătoare.

Romanța *Апофеоз* este o versiune plină de umor și satiră a imnului-apoteoză. Ea se bazează pe elementele genului de marș, care include metrul din patru timpi pe fundalul de octave repetate la bas, ce accentuează ritmul marșului. Figurațiile în mâna dreaptă a pianistului amintesc de sunetele clopotelor (repetarea monotonă a figurilor armonice și ritmice). Toate aceste procedee imnice pompoase presupun un subtext satiric, un text sarcastic furios din acest număr:

*И у позорного столпа  
Кишкой последнего попа  
Последнего царя удавим.*

Faptul că aceasta este o versiune satirică a apoteozei, am înțeles, bazându-ne pe sensul adevărat al cuvântului apoteoză, care provine de la cuvântul grecesc *apotheosis* și înseamnă divinizare, glorificare solemnă, exaltarea unei persoane, a unui eveniment sau fenomen, încheierea îmbucurătoare a unui fapt [5, 17].

Dar în această epigramă nu se simte nici o glorificare, din contra, un eveniment de bucurie pentru erou va fi moartea preotului și regelui. Aceasta este o neconcordanță paradoxală între sensul monologului și titlul său. Trăsăturile unui marș brutal se aud și în linia vocală, cu anacruzele iambice caracteristice, ce redau amploare frazelor melodice ascendente, precum și în ritmul punctat specific. Neseriozitatea marșului, caracterul său ironic se accentuează de compozitor prin sonorități armonice complicate, netipice pentru marșurile militare tradiționale. Caracterul ireal și chiar fantastic al marșului este redat prin ruptura mare dintre registre în partida pianului: în registrul inferior sună *B* din contraoctavă, iar în registrul superior figurațiile ritmizate ale optimilor se opresc pe *f* din octava a treia.

În mod paradoxal răsună pe fundalul bașilor folosirea în registrul înalt al pianului a optimilor, a notelor duble, ce amintesc de sunetul clopotelor. Pe parcursul întregii epigrame se păstrează principiul ritmicii ostinate, care dă senzația de ceva constant, permanent.

Partea vocală răsună patetic, solemn, având note reținute, pauze frecvente. Melodia se urcă treptat, cu fiecare frază tot mai sus, ajungând la un punct culminant pe sunetul *f* din octava a doua (care este cvinta din *B-dur*), ascensiunea melodică a partidei vocale este însoțită de *accelerando* până la sfârșitul romanței. Această mișcare treptată spre finalul piesei pentru solist nu este comodă. Ea este legată de faptul că mișcarea pe sunetele *ces, des, es*, apoi *e* și *F*, atinge o zonă vocală nu prea stabilă pentru bariton.

Sarcina principală a interpretului acestui ciclu este mai întâi de toate de a percepe imaginea fiecărui personaj din cele șase epigrame. O înțelegere clară a conținutului ajută vocalistul de a învinge

unele dificultăți interpretative. Anume cuvântul care redă sensul, în interacțiune cu muzica, ajută cântărețului de a găsi nuanța, intonația, culoarea potrivită pentru executarea romanțelor din acest ciclu. Datorită înțelegerii profunde a conținutului, vocalistul poate să facă abstracție de la gândurile de rutină legate cu emiterea sunetului și să fie dominat doar de puterea artei, și acest lucru, după cum a arătat practica, este cel mai bun mod de a scăpa de incertitudinile psihologice.

În concluzie, rezumăm unele rezultate în ceea ce privește problema ciclului vocal. Cercetătoarea V. Vasina-Grossman clasifică tipurile de cicluri vocale în conformitate cu conexiunea poetică între textele romanțelor. De exemplu, primul tip se referă la ciclurile vocale cu subiect, în care poeziile formează o desfășurare a conținutului, ca într-o nuvelă. Al doilea tip include cicluri vocale fără subiect, în care romanțele sunt unite printr-o temă, precum și printr-o formă constantă de poezii (sonete, elegii). În sfârșit, al treilea tip se referă la ciclurile vocale lirice, care „sunt construite mai liber, aproape improvizat, ele sunt unite doar prin chipul eroului liric, de obicei, contopindu-se cu personalitatea autorului” [6, 308].

Pe baza constatărilor V. Vasina-Grossman, se poate concluziona că ciclul *Epigrame* al lui B. Dubosarschi poate fi atribuit la al doilea tip de cicluri vocale, deoarece poeziile alese de compozitor se referă la o formă unică de epigrame și sunt unite printr-o singură tematică: ridiculizarea satirică a unui personaj negativ.

Opusul componistic terminat își începe viața reală doar după interpretarea sa. De la măiestria cântărețului de a se încadra în rol, de la posedarea virtuoză a vocii, prezența practicii vocale, perceperea profundă a conținutului poetic și muzical va depinde succesul sau insuccesul opusului.

Ciclul vocal satiric *Epigrame* a fost interpretat în premieră de Artistul Poporului din Republica Moldova Ion Cvasniuc, în anul 1987. El a oferit o viață creativă acestor romanțe, reușind să redea o varietate de procedee vocale de exprimare, cum ar fi: imitația parodie a arioso, tehnica executării rapide a frânturilor de limbă, etc.

Partea vocală demonstrează diverse procedee de emiterie a sunetului, precum *legato*, *staccato*, *glissando*, posedarea diferitor nuanțe într-un diapazon restrâns, de aceea interpretul este limitat în posibilități, dar tratarea corectă a altor procedee artistice și a varietății lor compensează aceste limitări.

### Referințe bibliografice

1. ПУШКИН, А.С. *Эпиграммы*. Москва, 1979.
2. *Русская эпиграмма (XVIII-XIX в.в.)*. Москва, 1958.
3. ВИНОГРАДОВ, В.В. *Стиль Пушкина*. Москва, 1941.
4. МОРОЗОВ, В. *Вокальный слух и голос* Москва, 1965.
5. *Литературный энциклопедический словарь*. Москва, 1987.
6. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Мастера советского романса*. Москва, 1980.

## КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА МАМИНЫ ДОЙНЫ ВЛАДИМИРА РОТАРУ

TRĂSĂTURILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL  
DOINE DE LA MAMA DE VLADIMIR ROTARU

COMPOSITION AND DRAMATURGIC PECULIARITIES OF THE VOCAL CYCLE *DOINE DE  
LA MAMA (MOTHER'S MELANCHOLY FOLK SONGS)* BY VLADIMIR ROTARU

юлия ТРОЯН,

докторантка,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

În articolul de față se analizează cea mai de seamă creație vocală de cameră a lui Vladimir Rotaru. În centrul atenției autorului se află ciclul vocal „Doine de la mamă” de acest compozitor. Interes deosebit atrage chestiunilor tratării folclorului muzical moldovenesc în opera dată. În special se rezolvă problema unității formei ciclice, ca și particularităților specifice ale

*muzicii analizate de V. Rotaru.*

*The author analyses the most significant vocal cycle "Mother's melancholy folk Songs" by Vladimir Rotaru. Special attention is given to the problems of transforming the melodic, rhythmic and textural peculiarities of the main genres of Moldavian folklore, separately tackling the problem of the unity of the cycle form as well as bringing out the specific features of the composer's vocal music.*

Вокальный цикл *Мамины дойны (Doine de la mama)* на стихи Т. Брагэ написан В. Ротару в 1983 году. Он состоит из четырех романсов, связанных между собой наличием определенной сюжетной линии, индивидуализацией композиционно-драматургических функций, интонационными арками и другими средствами единства.

Первый романс *Сколько маленьких гнездышек (Câte cuiburi cuiburele)* выполняет роль лирико-философского эпиграфа, настраивающего на серьезный тон высказывания. Главная героиня представлена здесь образом матери, вспоминающей о прошедших годах. Она олицетворяет себя с птицей, у которой когда-то было гнездо, наполненное веселым гомоном птенцов, ароматом цветов и ягод. Сейчас это гнездо опустело и поросло паутиной, у порога нет ничьих следов, никто не шепчется под кленом.

Поэтическое содержание романса раскрывается в первую очередь средствами вокальной партии, которая строится как речитативный монолог, развертывающийся на фоне скупых аккордов фортепианного сопровождения. В основе структуры романса – последовательность строк поэтического текста, оформленных композитором в отграниченные друг от друга мелодические фразы. Романс написан в куплетно-вариантной форме; при этом внутри каждого куплета соотношение фраз также демонстрирует вариантный принцип формообразования.

В начальной фразе вокальной партии экспонируется основной мелодический образ. Его выразительность определяется восходящим скачком на чистую квинту ( $a^1 - e^2$ ), которая предварительно в гармоническом виде прозвучала у рояля октавой ниже.

Показательно, что композитор не выставляет приключе размера, предоставляя исполнителю метроритмическую свободу. Однако, если акцентные, ударные слоги поэтического текста представить как сильные доли тактов, то возникает картина переменного смешанного метра:  $5/4, 3/4, 5/4, 2/4, 3/4, 5/4$  и т.д. Данное качество музыки способствует созданию ощущения импровизационной свободы, непредсказуемости интонационного развертывания.

Вторая фраза является вариантом первой, в ней полностью сохранен ритмический рисунок. Изменения касаются мелодической линии.

Фортепианная партия отгалкивается от ч. 5 ( $a - e^1$ ), которая звучала в начале романса. Но здесь ей предшествует двойной квинтовый форшлаг ( $gis - dis^1$ ), выявляющий интервал м. 2 к главному созвучию. Примечательно, что данный интонационный ход имеет продолжение: параллельными квинтами осуществляется поступенное восходящее движение в диапазоне терции (возможно, терцовое соотношение начальной и завершающей квинт здесь является своего рода вариантом терцовой попевки в первой фразе).

Третья фраза объединяет две строки поэтического текста в одно относительно бесцезурное построение. Его составные части – мотивы – различаются лишь начальными звуками вокальной партии. Партия фортепиано строится здесь на повторении квинт, взятых, как и прежде, с форшлагами. Отметим специально, что форшлагги предназначены для исполнения левой рукой, а основные квинты – правой. Это дает возможность исполнителю не только сыграть их *legato*, но и отчетливо выделить каждый из элементов данного интонационного оборота, а также рельефно акцентировать опорные тоны верхнего голоса.

Обобщающее, четвертое построение, завершающее первый куплет, также образовано из двух мотивов ( $dc^2$ ). От начальной фразы оно заимствует интервал ч.5, который очерчивается первым и последним звуками ( $e^2 - a^1$ ). От второй и третьей фраз оно использует морденты на звуках  $fis^2$  и  $h^1$ . От третьей фразы здесь слитный тип построения. В фортепианной партии звучат две квинты – тоническая ( $a - e^1$ ) и доминантовая ( $e - h$ ), представленные со своими форшлагами.

Второй куплет в вокальном отношении практически не вносит изменений. Художественный



образ динамизируется за счет развития фортепианной партии. Из интермедии сюда проникают мелодико-гармонические фигурации, которые при каждом проведении варьируют свою интонационную конструкцию. Помимо этого второй куплет имеет черты имитационного диалога. Фортепианные реплики поначалу возникают как свободные имитации вокальной мелодии, переходящие в свободное интонационное развитие. Поэтому в целом фортепианная мелодия контрастирует вокальной: если у сопрано преобладает нисходящее мелодическое движение, то в фортепианном сопровождении доминирует восходящее.

Во второй половине второго куплета постепенно готовится кульминация. Именно сюда помещены самые драматичные слова поэтического текста: «...С замком из грусти, с утерянной молодостью, с безмолвием паутины под запыленными крышами» («*Cu lăcată de tristețe, cu pierdută tinerețe, cu tăceri răienjenite pe sub streșini colbuite*»). В партии рояля постепенно нарастает уровень громкостной динамики. Повышается регистр, достигая середины четвертой октавы. Имитации с интервалом в одну четвертную длительность становятся особенно заметны.

Фортепианная интермедия между вторым и третьим куплетами – это кульминация романса. Она подчеркнута резким тональным сопоставлением: после ясного *A-dur* возникает тональность *Des-dur*, основная тема проводится имитационно, с октавными и аккордовыми дублировками, автор поначалу предписывает указание *sempre f*, а затем – *ff marcato e molto espressivo*. Связь между фортепианной интермедией и третьим куплетом формы осуществляется мелодически: последний звук *a* (а фактически – *heses*, VI пониженная ступень в *Des-dur*), которым завершилась интермедия, гармонически переосмысливается, приравниваясь к тонике *A-dur*, и становится отправной точкой для вокальной мелодии последнего куплета.

Третий куплет является сокращенной репризой, которая возвращает фактуру и тематизм начального раздела. Драматическое напряжение снимается, образ вновь наполняется чертами лирико-эпической повествовательности. Завершается романс фортепианной кодой, построенной на материале первой интермедии. Она воспринимается как своеобразное смысловое многоочие, погружение в философские мысли о жизни.

Во втором романсе *Мои кодры* (*Codrii mei*) раскрываются образы природы, представленные сквозь призму разных настроений и времен года. Контрастные образы романса воплощены в простой трехчастной репризной форме: *a – b – a<sub>1</sub>*. В каждой из частей развитие подчинено логике поэтического текста и стихотворной структуры. Первая часть включает два куплета, основанные на родственном поэтическом и музыкальном материале. По содержанию это восторженное восхваление молдавских кодр: «*Кодры мои тенистые, кодры мои солнечные, кодры мои осенние, кодры заснеженные...*» («*Codrii mei de umbră, codrii mei de soare, codrii mei de toamnă, duse ne-o ninsoare...*»). Основа музыкального материала заключена в первом интонационно-тематическом образовании, который содержит два компонента – фортепианный и вокальный. «Они контрастны: декламационные унисоны фортепиано с большими регистровыми скачками веют таинственностью, загадочностью и суровостью, плавные поступенные вокальные фразы печально-повествовательны» [1,57]. Постоянно чередуясь, они образуют своего рода диалог двух участников ансамбля: голоса и фортепиано. При этом линия каждого из них обусловлена определенной логической идеей; между собой они сопряжены звуковой связью.

Романс начинается фортепианной *quasi*-пуантилистической «репликой», построенной из четырех звуковых точек, «разбросанных» по широкому диапазону. Каждая из них должна быть отчетливо артикулирована и прослушана. В медленном темпе (*Adagio e molto rubato*), на *pp* звуки (при помощи постоянно нажатой правой педали) наслаиваются друг на друга, образуя своего рода звуковой континуум, предназначенный для развертывания в нем вокальной мелодии. Особенно важными оказываются первый и последний звуки фортепианной реплики, поскольку в дальнейшем из их последовательности складываются закономерные логические сопряжения. Первый звук – *f* – помещен в глубокие басы; он открывает собой линию постепенного нисходящего движения фортепианных реплик по м. 3 (*f – d – h – gis*). Последний звук (*cis*), который расположен в средне-высоком регистре и оформлен крупной длительностью, готовит вступление вокальной партии.

Вокальная мелодия первой фразы опирается на звуки  $cis^2$  и  $ais^1$ . Нисходящее движение между ними использует интервалы большой и малой секунд. При этом, если начальный звук фразы был подготовлен фортепианной партией, то заключительный становится отправной точкой для следующего вокального построения, которое является вторым звеном нисходящей секвенции.

Во втором куплете развивается тематический материал первого. Здесь также содержатся четыре строки-фразы; реализуется опора на структуру двух уменьшенных вводных септаккордов; в вокальной партии используются интонации б. 2 и м.2.

Фортепианная фактура динамизирована октавными дублировками, охватом большого звуковысотного пространства. В соотношении фортепианной и вокальной партий отчетливо заметна имитационность. Показательно, что пропосты звучат у фортепиано, голосу поручены респосты. Причем, первые звуки каждой фразы даны в ритмическом увеличении. Фортепианная партия второго куплета постепенно формирует звуковой состав всех трех уменьшенных вводных септаккордов (иначе говоря, композитор экспонирует все 12 тонов хроматической гаммы, не прибегая к додекафонной технике).

Вторая часть романса в музыкальном отношении резко контрастна. Здесь речь идет о будущем, когда, вместо героини, другие люди будут блуждать лесными тропками, слушая шум деревьев. На смену свободной безтактовой метрике приходит четко организованный размер 6/8. В темпе *Moderato* с характерным ритмическим рисунком образуется танцевальная фактурная формула хоры (автор специально отмечает *tempo di hora*). Вместо хроматического звукоряда выстраивается тональный «каркас» *B-dur* (впоследствии – *Es-dur*). Функции участников ансамбля индивидуализируются: голос ведет мелодическую линию, фортепиано играет роль сопровождения, определяя тонально-гармонический план и выстраивая фактурную формулу хоры.

Сокращенная реприза возвращает тематический материал первого куплета, как бы символизируя возвращение «на круги своя». Возникает ощущение философского многоточия.

Третий романс *Голубой цветок цикория* (*Fir albastru de cicoare*) является оригинальной имитацией молдавской народной лирической песни. Е. Мироненко называет его «ласковой баркаролой» [1,57]. Два куплета романса представляют героиню в разные периоды ее жизни.

В основе куплета – двутактная фраза, равная тексту одной поэтической строки. Интонационно-ритмическое строение мелодии отражает некоторые ладовые и ритмические особенности молдавского народного песнетворчества. С точки зрения ритма примечательно сочетание контрастных длительностей. Основная часть текста разворачивается короткими (восьмыми) нотами. Однако наиболее важные, акцентные звуки выделены крупными длительностями: это четверть с точкой, приходящаяся на сильную долю первого такта, а также последовательность четверти и половинной в окончании фразы.

Акцентные звуки мелодии очерчивают главный интонационный каркас фразы. Им становится небольшая мелодическая волна в диапазоне терции ( $as^1 - c^2 - as^1$ ), завершающаяся нисходящим квартовым ходом  $as^1 - es^1$ . Данная попевка, известная у фольклористов под названием «трихорд с квартой», восходит к обрядовым жанрам фольклора.

Принципы народного музыкального мышления В. Ротару применяет не только в строении начальной фразы анализируемого романса, но и в способах его развития. Ими становятся вариантность и вариационность. Так, вторая фраза, как, впрочем, и все последующие, полностью сохраняет ритмический рисунок мелодии. Отдельные изменения связаны лишь с последними звуками. Трансформации затрагивают, прежде всего, сферу звуковысотности. Так, во второй фразе продолжает господствовать плавное, секундово-терцовое движение. Начальный интервал ч. 4, приходящийся на затакт, является вариантом заключительного интонационного хода из первой фразы. В целом же преобладает тенденция к нисходящему движению. Оно тем более заметно, что вторая фраза, знаменующая собой окончание первого предложения периода и завершающаяся на доминанте основной тональности *As-dur*, приводит к значительной цезуре.

Третья фраза строится как вариант первой. Начинаясь сходно с ней, она движется по новому пути, затрагивая мелодическую вершину ( $es^2$ ) и впервые намечая контуры тональности  $f$ - $moll$ . Основной интонационный смысл четвертой фразы определяется нисходящим движением к полной совершенной каденции. Таким образом, первый период экспонировал тонально-гармоническую структуру романса – параллельно-переменный лад ( $As - f$ ), – а также обнаружил его специфику: использование IV лидийской ступени, что, как известно, является весьма типичным для молдавского музыкального народного творчества.

Второе предложение периода повторено, что способствует привлечению к нему особого внимания: здесь речь идет о веселом, беззаботном характере молодой девушки. Указанный момент важен не только в смысловом, но и в структурном отношении: подобным образом композитор органично вводит (наряду с варьированием) другой, более простой способ тематического развития – точный повтор. Поэтому использованное далее идентичное повторение музыкального материала первого куплета во втором (с новым текстом), оказывается естественным и логичным.

Фортепианная партия в данном романсе полностью подчинена вокальной. Она создает гармонический фон и изложена так, что не затеняет линии голоса. Фактура трехслойна. Нижний пласт образуют долгие звуки в глубоком басовом регистре, берущиеся на педали. Середину фортепианного диапазона занимает гармоническая фигурация. В верхнем регистре, как своеобразные отзвуки, появляются аккорды, построенные на тех же звуках, которые развертываются в фигурации (данные аккорды исполняются левой рукой). Все это обеспечивает звучанию определенную стереофоничность и фактурную глубину. Как и в предыдущих романсах, важно правильно использовать педаль: басовые звуки в левой руке могут быть выдержаны примерно как восьмые длительности, что даст возможность на второй восьмой освободить руку и плавно, без резких движений, перенести ее в верхний регистр.

Между двумя периодами первого куплета имеется небольшой фортепианный проигрыш. В партии фортепиано на  $f$  появляется пассаж триолями шестнадцатых. В левой руке продолжается ритмическая пульсация, заданная изначально. Представляется целесообразным обращать внимание на ритмическую пульсацию именно в левой руке, чтобы

не исказить темп развертывания. Данное соображение тем более важно, что второй период формы сохраняет фактурную формулу проигрыша, и мелодия голоса развертывается на фоне более развитой фактуры фортепианного аккомпанемента.

Второй период развивает тематический материал. Он также состоит из двух предложений. Первое из них звучит экспрессивно, напряженно, за счет того, что в фортепианной партии продолжается интенсивное движение шестнадцатыми на  $f$  (уже поэтому певец должен усилить звучание голоса). Во втором предложении возвращается как тематизм, так и фактура первоначального раздела формы.

В конце второго периода композитор использует примечательный прием: после фортепианного проигрыша повторяет последнюю вокальную фразу. При этом проигрыш выделен особо: единственный раз использована смена размера, движение шестнадцатыми дается не только в правой, но и в левой руке. Наконец, здесь впервые фортепианная партия принимает на себя мелодическую функцию. В октавной дублировке звучит мелодия, только что прозвучавшая  $pp e dolce$  у голоса. Поэтому заключительная вокальная фраза, возникшая после такого кульминационного порыва, воспринимается как своеобразный эпилог, послесловие.

Завершается вокальный цикл В. Ротару *Мамины дойны* романсом под названием *Дойна плавная, гайдуцкая* (*Doină lină și haiducă*). Действительно, в ее образном мире и музыкальном материале преобладает спокойствие и размеренность. Здесь речь идет о дойне, которая «проникает в сердце», от которой трепещет душа не только у героини данного вокального цикла, но и у любого другого человека: малого и старого, доброго и злого, богатого и бедного. Как справедливо пишет Е. Мироненко, «...в ней все связано и с родной землей, и с домом, и с родной речью – таков смысл заключительного романса» [1,53].

Поэтический текст строится из двустиший. Их пять. Первое двустишие В. Ротару

оформляет как начальный, вступительный раздел музыкальной формы, а остальные организует в большую вторую часть. После этого он вновь троекратно повторяет ключевое слово романса *дойна*, заимствованное из первой части. Данные части контрастируют друг другу всеми средствами музыкального языка. Первая (и, соответственно, последняя) часть медленна, импровизационна, с элементами речитативной декламации. Вторая несет на себе черты песенно-танцевальной жанровости.

Романс открывается небольшим фортепианным вступлением. Главный выразительный смысл в нем принадлежит размеренному (в темпе *Andante rubato*) поступенному восходящему движению по ступеням гармонической гаммы *d-moll*. Вступление голоса знаменует начало основного раздела формы. Первая строка поэтического текста разворачивается на фоне того же музыкального материала, который уже прозвучал в фортепианном вступлении. И сразу же обнаруживается ритмический и интонационный контраст между партиями голоса и фортепиано. Если в партии рояля продолжается ритмическая пульсация четвертями, то основной долей метра в мелодии сопрано становятся восьмые. Более того, в сравнении с равномерным ритмическим рисунком сопровождения, вокальная партия поражает разнообразием временных единиц: наряду с восьмыми здесь встречаются как более мелкие (шестнадцатые, а затем триоли), так и крупные длительности. На фоне звукоряда *d-moll* в партии рояля выстраивается мелодическая линия голоса с опорой на тональность *a-moll*. Примечательно, что *a-moll* показан интервалом тонической квинты, которая оттеняется звучанием II натуральной ступени ( $h^1$ ), перечащей звуку  $b$  в партии сопровождения.

Начальное слово поэтического текста – *дойна* – композитор повторяет: первый раз оно произносится на звуке  $a^1$ , который словно «застывает», замирает на крупной длительности, как бы на фермате, отделяясь тем самым от последующего музыкального материала. Это словно еще одно «вступление после вступления». И лишь после этого излагается основной интонационный материал. Данный момент В. Ротару акцентирует двойным «ударом» басового тона  $d$ .

Для второй строки поэтического текста композитор использует принцип варьированного повтора: весь звуковой материал опускается на секунду. В фортепианной партии использовано движение по звукоряду гармонического *c-moll*, у голоса, соответственно, – *g-moll*. Если в начальной строке поэтического текста композитор повторяет первое слово, то во второй строке он прибегает к повтору заключительного текстового материала. Тем самым вырисовывается подспудная идея, которая акцентирует смысл всего первого раздела музыкальной формы: «*дойна проникает в сердце*» (*doină ... la inimă să m-ajungă*).

Повторенная часть текста озвучена интонацией поступенного нисходящего движения от III к I ступени тональности *g-moll*. Таким образом, из соотношения всех тональных центров, прозвучавших до сих пор (*d-moll, a-moll, c-moll, g-moll*), становится ясной их связь: роль тоники выполняет *g-moll*, который разрешает ладовое «противоречие» между *d-moll* (натуральной доминантой, показанной со своей натуральной доминантой *a-moll*) и *c-moll* (субдоминантой).

Между двумя основными разделами музыкальной формы имеется фортепианный проигрыш, который построен на уже знакомом материале гаммообразного движения. Однако здесь оно дублируется параллельными квинтами и октавами и проводится в свободной имитации между правой и левой руками. Резко возрастает уровень громкостной динамики. Звучание становится мощным и торжественным.

Второй раздел формы ярко контрастен. Ускоряется темп (*Moderato e maestoso*), появляется обозначение размера 6/4, обрисовывается стабильная, остилатно повторяемая ритмическая формула, свойственная танцевальному жанру хоры. Вся вторая часть построена как цепь четырехтактов, в которых меняется тональный уровень и фактура сопровождения. Каждый четырехтакт делится на двутактные фразы, которые отличаются друг от друга лишь каденционными участками. Тональный план (*D-dur – Des-dur – C-dur – G-dur – Fis-dur*) демонстрирует тенденцию полутоновых нисходящих сдвигов, нарушенных только в соотношении *C-dur – G-dur*. Тем самым граница между данными «секциями» формы становится более заметной, что подчеркнуто и исполнительским составом: две первые секции



(в тональностях *D-dur* – *Des-dur*) исполняются обоими участниками ансамбля, следующая (в *C-dur*), наподобие серединной интермедии, звучит у фортепиано, а затем, по типу тембровой репризы, вновь возникает звучание голоса в сопровождении рояля. Так образуются два уровня формы. В соотношении синтаксических единиц (четырёхтактных фраз) обнаруживается вариационность ( $a - a_1 - a_2 - a_3 - a_4$ ), тембровый и тональный план выявляет черты развивающей трехчастности.

Опорные тоны вокальной мелодии очерчивают звуки аккордов тоники и доминанты в каждой из названных тональностей. При этом преобладают интервалы терции и квинты, оттененные секундами.

Партия фортепиано содержит два контрастных элемента. В правой руке оstinатно повторяется поступенная интонация в диапазоне тонической терции, изложенная аккордовыми дублировками. В левой руке присутствуют два компонента. В глубоких басах развертывается та же терцовая попевка, что и в правой руке, но данная в увеличении и в обращении. Середину звуковысотного диапазона занимают повторения тонического трезвучия. Иными словами, фортепианная фактура отмечается здесь массивностью и плотностью, поэтому при исполнительской работе над данным местом важно не перегрузить громкостную динамику, чтобы не перекрыть звучание голоса, а, напротив, помочь ему в ритмически четком и ясном показе музыкального материала.

В серединной, чисто фортепианной, секции формы фактура меняется. В правой руке звучит основная мелодия, которая дублируется диссонирующими аккордами (в основном терцквартаккордами). Левая рука изложена гармоническими фигурациями триолями. Методически важно в правой руке выделить главную мелодическую линию, играемую пятым пальцем. Мелодия должна звучать ясно, светло и певуче. Также необходимо обратить внимание на то, чтобы при перемещении левой руки из одного регистра в другой и обратно звучание было ровным и плавным. В этой связи целесообразно в процессе работы над произведением поиграть партию левой руки отдельно, в медленном темпе.

С момента репризного вступления голоса партия фортепиано становится более прозрачной. Композитор делает ремарку *Quasi pizzicato*, словно давая пианисту установку на имитацию звучания какого-либо (скорее всего – цимбал) струнного инструмента. Поэтому необходимо обратить внимание на аккуратное использование педали: от нее можно отказаться вовсе или брать только на начало каждой фактурной ячейки.

Наступление общей репризы (или – по другой трактовке формы – коды) предварено ремаркой *rosso a rosso ritenuto*, что должно создать ощущение приближения нового раздела формы. Так готовится возвращение первоначального, импровизационного дойнообразного музыкального материала. В репризе, как уже было сказано, тоекратно повторяется лишь одно слово – *дойна*, которое звучит на тоне  $a^1$  и сопровождается фортепианными гаммообразными ходами, использованными в первой части романса. Однако здесь есть новый элемент: аккорд с повышенной IV ступенью, вносящий в музыку дополнительный национальный молдавский колорит. Именно данный аккорд, который остается вибрировать на педали, становится завершающим звуковым «штрихом» романса.

Вокальный цикл В. Ротару *Мамины дойны* занимает важное место в творческом наследии композитора. Уже слово *дойна*, вынесенное в название цикла, и детализированное определением *мамина*, придает его содержанию глубокий сокровенный смысл. Оно вызывает в воображении не только обобщенный образ самого поэтичного в молдавском народном творчестве способа художественного выражения, но и окрашивает его сокровенными и дорогими каждому человеку с детства воспоминаниями о матери, доме, родной земле.

Ориентация на дойну как на общий жанрово-структурный прототип музыки данного вокального цикла В. Ротару определяет и особенности в нем средств музыкального языка. Прежде всего, это затрагивает сферу метроритма. Характерными приметами дойнообразности можно считать также особенности ладовой организации материала. Иными словами, многочисленные и разнообразные связи всех романсов названного вокального цикла В. Ротару

с дойной выступают как специфическое свойство их художественной музыкально-языковой системы. Вместе с тем они служат и важным средством единства вокального цикла.

Еще одним фактором единства анализируемого вокального цикла становится трактовка композитором партий каждого из участников ансамбля. Голос является в первую очередь носителем конкретного смысла, выраженного словами, что делает художественный образ доступным и понятным. С музыкально-тематической точки зрения партия голоса выполняет мелодическую функцию. Фортепианная партия играет роль аккомпанемента. Почти никогда функция инструмента не выходит за эти рамки. Лишь иногда (эти моменты были отмечены в ходе анализа), в фортепианных интермедиях фортепиано становилось единственным носителем музыкального содержания. Именно в этих случаях в партию фортепиано проникали интонации вокальной партии.

Для исполнителя фортепианная фактура данного вокального цикла не представляет технических трудностей. Она относительно проста, позиционно удобна, использует небольшое количество видов техники. Композитор предпочитает обращаться к широкому звуковысотному пространству, захватывающему практически все фортепианные регистры. При этом их использование достаточно индивидуализировано. Низкий регистр – это преимущественно область pedalных звуков, часто дублированных в различные интервалы. Верхний регистр трактуется композитором как зона всякого рода отзвуков, отголосков. Средний отрезок диапазона сопряжен с экспонированием основного мелодического материала. В связи с захватом большого звуковысотного пространства В. Ротару нередко прибегает для записи партии фортепиано к частой смене ключей или к технике трех нотных строчек.

Все сказанное убедительно доказывает, что В. Ротару свободно использует разнообразные достижения современной композиторской техники, сочетая их с национально определенным музыкальным языком, что обеспечивает вокальному циклу *Мамины дойны* качество яркой индивидуальности и делает его заметным явлением в отечественной камерно-вокальной музыке.

### Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. – Кишинев, 2000.

## АКУСТИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЕМАНТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ РЕГИСТРОВ

### PREMIZELE ACUSTICO-PSIHOLOGICE ALE SEMANTICII REGISTRELOR MUZICALE

### THE ACOUSTIC-PSYCHOLOGIC PREMISES OF THE SEMANTIC EXPRESSIVENESS OF MUSICAL REGISTERS

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор искусствоведения  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*Articolul de față se axează pe analiza spectrului armonic în percepția auditivă a sunetelor muzicale de diferită înălțime. Se accentuează două principii de bază în raporturile registrale: de identitate și de contrast. Sunt menționate în special trăsăturile intonaționale, ritmice, timbrale și dinamice specifice registrelor acut, mediu și grav.*

*The present article reveals the primordial importance of the harmonic spectrum in the auditory perception of musical sounds of different pitch. The autor substantiates two main principles of thr register interrelations: those of identity and contrast. Special attention is given to the characterization of the intonational, timbre and dynamic peculiarities common to the high, medium and low registers.*

Звуковысотные отношения в музыкальном произведении играют чрезвычайно важную роль, как для его выразительности, так и для формообразования. Звуковысотная сторона музыкального произведения воплощается в мелодии, гармонии, фактуре. Именно в ней естественнее всего реализуется интонационная природа музыки, проявляется ее национальная специфика, складываются и трансформируются нормы музыкального мышления. Она включает как сложные формы организации материала, например, лад (в широком смысле этого понятия), так и простые, элементарные (к примеру, строй).

Вместе с тем, звуковысотная сторона не является единственной в музыкальном произведении. Исходя из того, что любой музыкальный звук имеет четыре характеристики (высота, длительность, тембр и громкость), соответственно, в организации музыкального произведения параллельно и одновременно присутствуют и разворачиваются четыре стороны: звуковысотная, временная (ритмическая), тембровая и громкостно-динамическая. Правда, удельный вес каждой из них неодинаков; он зависит от стиля и жанра произведения, от композиторской индивидуальности автора, от некоторых других причин. Например, в создании образа *Болеро* М. Равеля, завораживающего магией вариационных преобразований, важное значение принадлежит не только ритмической остинатности, но и тембровому обновлению, а также громкостно-динамическому фактору – постоянному *crescendo*. Без оркестрового колорита полностью теряет смысл художественная идея *Испанской рапсодии* Н. Римского-Корсакова. В красочных композициях Д. Лигети, таких, как *Atmosphères*, *Lux Aeterna*, *Lontano* или *Ramifications* на первый план также выступает тембровое развитие ткани.

И все же громкостно-динамическая и тембровая стороны музыкального произведения редко выходят на первый план в организации музыкальной ткани. Гораздо чаще основной акцент в процессе формообразования приходится на звуковысотную и ритмическую стороны. Действительно, мелодия, сочетающая в себе ладовые сопряжения звуков и выразительность линейного профиля, гармонические связи созвучий, тональный план целого, особенности метра, темпа, ритмических рисунков, мелодико-синтаксических структур, формы-композиции и т. д. – в первую очередь влияют на облик музыкального произведения. Тембровая и громкостно-динамическая его характеристики оказываются второстепенными.

Таким образом, четыре стороны музыкального произведения неравноценны по важности в формообразовании и драматургическом процессе. Неодинаковы они и по степени своей сложности. Так, например, звуковысотная и ритмическая стороны неоднородны, многосоставны и иерархичны (понятие звуковысотности неизбежно предполагается при анализе лада и тональности, мелодии, гармонии, фактуры; временные взаимоотношения присутствуют в таких понятиях, как метр, темп, ритмические рисунки, мелодико-синтаксические структуры, форма-композиция), а тембровая и громкостно-динамическая стороны просты и одноуровневы.

К числу таких простых, но важных форм звуковысотных связей относится и *регистровая организация*. Так, состояние сосредоточенно-углубленного раздумья, создаваемое основной темой II части *Патетической сонаты* Л. Бетховена, в немалой степени обязано средненизкому регистровому положению материала, а хрустально-легкий звуковой образ *Музыкальной табакерки* для фортепиано А. Лядова возникает благодаря использованию высокого регистра инструмента; эффект постепенного «спускания с небес» начальной темы Вступления к *Лоэнгрину* Р. Вагнера формируется в результате нисходящего мелодического движения струнных, а впечатление интонационных диалогов во многих разработках сонатных форм создается «переключкой» мотивов, помещенных в разные отрезки звуковысотного диапазона. Подход к кульминации чаще всего связан с расширением звуковысотного пространства и достижением мелодической вершины, интонационное же разворачивание в небольших интервальных рамках среднего регистра способно подчеркнуть медитативные, эпические черты музыкального образа. Удаленность друг от друга звуковых элементов в регистровом пространстве – необходимое качество пуантилистической фактуры, в то время как расчленение кантиленной мелодии на составные части и помещение их в разные октавы

«убивает» целостность мелодического феномена.

Важность звуковысотного положения музыкального материала осознавалась всегда. Известно, например, что древние греки, придававшие музыке огромное воспитательное значение и детально разработавшие учение об этосе, утверждали, что „...низкий звук, в сравнении с высоким, благороднее и благозвучнее» [1, 229]. По их представлениям регистровое положение мелодии воссоздавало виды «добродетели», присущие человеку в зависимости от его возраста. В трактате Аристиды Квинтиллиана *О музыке*, в частности, говорится: „...чем голос ниже, тем он (человек – С.Ц.) воздержаннее; средний регистр выражает справедливость... Чем голос выше, тем он более соответствует страстности юного возраста» [2, 238].

Показательны и три стилистических направления в античном исполнительстве, соответствующие регламентированным эмоциональным сферам и регистровым зонам. Так, систальтический стиль связанный с отображением душевной неуравновешенности, жалобы, плача, находил выражение в верхнем регистре. Диастальтический, героический стиль, призванный дать человеку энергию и силу, звать его на подвиг, свойственен нижнему регистру (недаром эта манера исполнения широко применялась в сольных партиях трагедий). Исиахастический стиль, типичный для среднего регистра, занимает промежуточное положение между двумя названными; он может быть определен как область мирных, спокойно благодушных настроений, концентрирующихся, например, в хоровой лирике с ее эпической направленностью.

Античное учение об этосе стало прототипом возникшей в XVII веке рационалистической теории подражания, включающей теорию аффектов, суть которой заключалась в разработке определенных приемов воплощения жизненных явлений средствами искусства. В теоретических трактатах того времени за теми или иными музыкально-выразительными средствами (в том числе и за регистрами) закреплялся вполне четкий круг образности.

Классический образец преломления и обогащения традиций теории аффектов дает творчество И. С. Баха. По его представлению нижний и верхний регистры в своей поляризации отражают контрастные сферы окружающей действительности и внутреннего мира человека. Нижний регистр – „то низ, тяжесть, горизонталь, распластанность, косность, бессилие, противоположные высотам, воздуху, небу, вертикали, устойчивости, подъему, утверждению жизни и света. Отсюда – сходство в изображении ночи, тьмы, мрака теней и бездны, глубины, низин, эмоций страдания; слезы, скорбь, боль передаются как глубина, низины, а радость, покой, восторг – как высоты, небеса» [3, 16 – 17]. Поэтому в вокальных сочинениях Баха восходящее движение мелодической линии (*anabasis*) соответствует не только восхождению, но и восхвалению, радости, ликованию – то есть действиям и состояниям, запечатленным в строках текста, а ее нисхождение (*katabasis*) воспроизводит, помимо падения, образы смерти, греха, боли и скорби.

Регистровая организация соотносится с тем механизмом звуковысотных связей, в котором высотное положение звука или звуковой последовательности как бы воспроизводится голосовым аппаратом человека. Поэтому даже названия регистров возникли в результате их сравнения с диапазонами речевого, вокального интонирования: средний, высокий и низкий. По этой же причине система регистров состоит из минимального числа элементов – три. Данное качество регистровой организации называют *антропоцентричностью*.

Соотнесенностью с возможностями человеческого голоса и слуха объясняются многие семантические свойства регистров. Их изучение началось более 150 лет назад. В 1863 году была опубликована работа немецкого физика, физиолога и математика Г. Гельмгольца *Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки*. В ней детально анализируются физические свойства звуков и особенности их переработки при слуховом восприятии, делается вывод о роли гармонического спектра в формировании слуховых ощущений, обосновывается резонансная теория слуха, развивается положение о звуковом родстве и о естественных предпосылках различия музыкальных и немusical звуков, консонансов и диссонансов. Значение этой работы велико и по сей день. Многие более поздние



теоретические концепции, объясняющие взаимоотношения между звуками, в частности, теория П. Хиндемита (более конкретно, разработанный им ряд № 1), опирались в своей основе на положения Г. Гельмгольца.

Гельмгольц аргументировал тот тип взаимосвязи регистров, который получил название *тождества*, или *родства*. Он говорил: «Музыкальный диапазон является однородным, гомогенным, поэтому любая мелодия или аккорд при перенесении из одного регистра в другой сохраняет свои интервальные качества и узнаваемость» [4, 597].

На принципе подобия основан феномен транспозиции – перенесения целого произведения или какого-то фрагмента на другую высоту. Так, например, вокальные сочинения, предназначенные для сопрано, исполняются иногда баритоном, оригинальная тональность меняется на другую, более удобную для голоса или инструмента. В этих случаях замысел сочинения в основном не искажается – появляется лишь его вариант. Тот же принцип обуславливает распознаваемость тематического материала при перенесении его в разные отрезки диапазона в разработках сонатных форм, в эпизодах с перекличками, диалогами и т. д.

Непосредственными последователями Г. Гельмгольца в дальнейшем изучении психофизиологических предпосылок выразительности звуков разной высоты стали К. Штумпф, М. Майер, В. Келер, А. Веллек, Г. Ревеш, Ф. Брентано и другие исследователи, известные в музыкальной акустике как авторы теории о *двух компонентах высоты*.

Эти ученые обосновали иной тип взаимосвязи регистров – их *контраст*, *противопоставление*. Они экспериментально установили, что для восприятия и оценки звуков низкого регистра требуется больше времени, чем для высоких звуков, что один и тот же музыкальный интервал оценивается слухом различно, в зависимости от регистра положения. В нижнем регистре он воспринимается как более узкий, нежели в высоком (например, одна и та же чистая квинта  $c - g$  оценивается неодинаково в контоктаве и четвертой октаве: в низком регистре звуки словно «соприкасаются» друг с другом, а в верхнем отрезке диапазона кажутся отстоящими друг от друга достаточно далеко).

Ученые выстроили так называемую *мелодическую* звуковысотную шкалу, в которой соседние звуки расположены не в соответствии с акустическими закономерностями равенства полутонов, а исходя из субъективной оценки внутренних качеств мелодических «шагов»<sup>1</sup>. Данная мелодическая шкала только в среднем регистре совпадала с реальной равномернотемперированной звуковысотной шкалой (они назвали ее гармонической). Крайние регистры в мелодическом отношении резко контрастировали друг другу. Так, например, гармоническая чистая квинта в контоктаве приравнивалась слухом к мелодической секунде, а гармоническая терция в пятой октаве оказывалась сопоставимой с мелодической октавой.

Акустико-психологической предпосылкой данного явления служит роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. Все звуки музыкального диапазона имеют одинаковый гармонический спектр (набор обертонов). Однако не все эти обертоны попадают в зону наиболее благоприятного слухового восприятия, которая, как известно, совпадает со средним регистром. Поэтому оказывается, что низкие звуки воспринимаются слухом во всем комплексе их обертонового «одеяния», они кажутся массивными, громоздкими, «толстыми»<sup>2</sup>. Обертоны же высоких звуков выходят за пределы слуховой чувствительности, в связи с этим

1 Наиболее важными их работами являются следующие: ABRAM, O., Schäfer, K. Über die maximale Geschwindigkeit von Ton folgen. In: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, H.3. Leipzig, 1901; Köhler, W. Akustische Grundlage für die Theorie der Musik. 5. Ausgabe. Braunschweig, 1863; Meinel, H. Musikinstrumentenstimmungen und Tonsystem. In: Acustica, 1957, Vol. 7, nr. 3; Meyer, M. Über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen. In: Zeitschrift für Psychologie, 1898, nr. 16; Révész, G. Einführung in die Musikpsychologie. Bern, 1946; Schäfer, K., Gutmann, A. Über die Unterschiedsempfindlichkeit für gleiche Töne. In: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, H.4. Leipzig, 1909; Stumpf, K. Tonpsychologie. I – II B. Leipzig, 1889, 1890; Wellek, A. Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt am Main, 1963.

2 В качестве единицы измерения мелодических интервалов в музыкальной акустике используется *мел* – величина, предложенная С. Стивенсом, Е. Фолькманом и И. Ньюменом (S. Stevens, J. Volkman, A. Newman. A Scale for the Measurement of the Psychological Magnitude Pitch. In: The Journal of the Acoustical Society of America. 1936, July.) Она отражает изменение высоты, которое оценивается слухом как минимальное. Так, в среднем регистре мел приблизительно равен одной третьей части полутона (35 центов), в верхних октавах его центовое выражение уменьшается почти в 10 раз и соответствует увеличению числа мелов в гармонических интервалах.

высокие звуки оцениваются как утонченные, плоские, «тонкие»<sup>3</sup>. Естественно, что интервалы между низкими (крупными) звуками кажутся меньше, чем интервалы между высокими, почти синусоидальными (лишенными обертонов) тонами.

Конечно, мелодическая звуковысотная шкала – это дитя эксперимента, а не художественной практики. Однако она отражает реальный факт контрастных тембровых свойств музыкальных регистров, объясняет многие факты трактовки звуковысотного материала в произведениях разных исторических эпох, стилей и жанров.

Итак, восприятие и слуховая оценка тембрового компонента звуков разной высоты выступает важнейшим основанием регистрового контраста. По мнению психологов, только в среднем регистре слух ориентируется именно на высоту звуков, в крайних отрезках диапазона он улавливает в первую очередь их тембровую характеристику. Поэтому в данных регистрах с трудом определяется величина интервалов, ладо-функциональное значение звуков и созвучий (это подтверждается педагогической практикой преподавания сольфеджио). Не случайно именно низкий и высокий регистры чаще всего используются для воссоздания звуковых «пятен», фонических комплексов; они в меньшей мере способствуют разворачиванию мелодических линий с явно выраженными ладовыми тяготениями. Формирование же ладовой системы связано, прежде всего, со средним отрезком звукоряда.

Контраст регистров проявляется в том, что для каждого из них естественными оказываются разные виды интервалов, длительностей звуков, темпов, типов движений. В результате формируется определенный семантический «спектр» того или иного отрезка диапазона.

Так, низкий регистр тяготеет к широким интервалам, к средним и медленным темпам, крупным длительностям. Быстрое движение здесь грозит стать ритмически неотчетливым, переходящим в гул. Это, в свою очередь, часто используется композиторами в особых художественных целях («бурлящий» предыкт к репризе в I части *Аппассионаты* Л. Бетховена, начало батального эпизода из *Траурного шествия* Ф. Листа или буффонный бас в *Рондо Фарлафа* из *Руслана и Людмилы* М. Глинки).

В низком регистре неестественны разного рода мелизмы, украшения. Редки и примеры особо характеристических ритмических рисунков (например, острого пунктирного ритма). Ритмическое движение здесь степенно, размеренно, лапидарно (не случайно в важнейших, например, каденционных, участках формы мелодическая линия баса строго определена кварто-квинтовыми ходами, расположенными на сильных или относительно сильных долях тактов).

Звуки низкого регистра, насыщенные обертонами, наделяются при их восприятии качеством плотности, весомости, значительности. Они вызывают ассоциации с большими, громоздкими, монументальными предметами (*Затонувший собор* К. Дебюсси). Эмоциональная палитра этого участка диапазона многозначна. С одной стороны, заметно тяготение к сфере негативных образов, что естественно вытекает из следующей логической цепи: тяжело – сумрачно – темно – мрачно – черно – зло – страшно – фантастично – inferнально. Действительно, inferнальной сфере здесь принадлежит особое место: напомним в этой связи, например, ряд тем сонаты-фантазии *По прочтении Данте*, *Сонаты h-moll* и *Фауст-симфонии* Ф. Листа, некоторые страницы симфонической картины М. Мусоргского *Ночь на Лысой горе*, симфонических картин А. Лядова *Баба-Яга* и *Кикимора*, фортепианную пьесу П. Чайковского *Баба-Яга* из *Детского альбома* и многие другие.

В низком регистре часто находят выражение активные, агрессивные эмоции – ярость, злость, угроза, гнев, сердитость и беспощадность, в воплощении которых немалую роль играет ритмическая напористость, динамическая резкость, интонационная заостренность (некоторые *Мимолетности*, *Сарказмы* С. Прокофьева и др.). Кроме того, здесь могут воплощаться и менее импульсивные, длящиеся эмоциональные состояния: ожидание, мрачное предчувствие, настороженность. В этом случае соответствующее регистровое положение тематизма связано

<sup>3</sup> В трактате XVII века *О подражательных искусствах* А. Смита говорится: «Высокий звук как будто летит быстрее, чем низкий; дискант звучит веселее, чем бас, и ноты в партии дисканта обычно более подвижны». Цит. по изд.: *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков* / Сост. В. Шестаков. Москва: Музыка, 1971. С. 629.

с замедленным ритмическим развертыванием, с движением скованным, застылым, порой – крадущимся (пьесы *Быдло* и *Старый замок* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского, хорал медных духовых в разработке I части *Шестой симфонии* П. Чайковского).

К числу позитивных эмоциональных состояний, находящих воплощение в низком регистре, можно отнести уравновешенность, внутреннюю устойчивость, спокойствие, деловитость и сосредоточенность. Их общим качеством является определенная «основательность», углубленность и серьезность, сдержанность выражения и некоторая тяжеловесность (такими чертами отмечены остигатные темы пассакалий и чакон, многие бетховенские темы лирико-философского характера из медленных частей сонатно-симфонических циклов).

Верхний регистр, напротив, склонен к коротким длительностям, подвижным и быстрым темпам, хроматическим пассажам. Звуки здесь быстро затухают. Для того, чтобы не возникало ощущения пауз между ними, в мелодии должны использоваться преимущественно мелкие длительности (блестящие «каскады» виртуозных пассажей в фортепианных произведениях Ф. Шопена и Ф. Листа). Мелодическое развертывание крупными длительностями в верхнем регистре придает музыкальному образу качество «остраненности», нереальности, как, например, в *Мимолетности № 1* С. Прокофьева. Высокому регистру свойственны светлые краски, его обычно характеризуют как ясный, прозрачный, чистый, блестящий, солнечный, яркий. Высокие звуки представляются хрустальными, воздушными, бесплотными, стеклянными, хрупкими, звенящими.

Звуковые качества верхнего регистра обуславливают и круг ассоциаций, в которых главное место отведено миниатюрным, игрушечным предметам. Достаточно сравнить, например, часто встречаемые определения типа «колоколов» в низком регистре и «колокольчиков» в верхнем. Светлыми красками верхнего регистра обусловлено также возрастание в нем роли ассоциаций, связанных с ощущением света, солнца, утра, весны (*Рассвет на Москва-реке* из *Хованщины* М. Мусоргского, *Утро* из сюиты *Пер Гюнт* Э. Грига).

Средний регистр, находящийся в зоне особо благоприятной слуховой чувствительности и совпадающий с областью речевого и вокального интонирования, обладает наибольшими возможностями образно-эмоциональной выразительности. Здесь находит свое воплощение все многообразие человеческих чувств и состояний. Прежде всего – это царство лирики с присущей ей кантиленной мелодикой и богатой фактурой. Эпическая повествовательность также сопряжена именно с серединой звуковысотного диапазона. Не чужды данному регистру и драматические коллизии, претворяющиеся в сопоставлении, сквозном развитии и динамическом сопряжении разнообразных тематических элементов.

Наглядные примеры, демонстрирующие контрастные звуковые свойства различных отрезков диапазона, представляет камерная музыка молдавского композитора В. Ротару. Отличительной чертой стиля этого автора является использование звуковысотного амбитуса, который практически совпадает с существующим музыкальным диапазоном, захватывающим, с одной стороны, звуки контроктавы, с другой стороны, – тоны четвертой октавы. При этом за каждым из отрезков диапазона закрепляется особая выразительная область. Низкий регистр насыщается глубокими басами, часто дублированными в октаву и служащими опорой гармонической вертикали. Средний регистр концентрирует в себе основные мелодико-тематические процессы. Высокий отрезок диапазона обладает выраженными изобразительными свойствами, трактуется как область обертоновых призвуков, звуковых «отголосков», окрашивающих материал разнообразными тембровыми нюансами. Образцы такого рода встречаются в его фортепианных опусах: в каждой из трех частей сюиты *По белым и черным* (*Pe albe și negre*), во второй части *Сонатинки*, в *Двух импровизациях*, в циклах миниатюр для флейты и фортепиано *Пейзажи* и *Сельские картинки* (*Tablouri rustice*), в *Импровизациях* для кларнета соло, во многих романсах (вокальный цикл *Мамины дойки* / *Doine de la tata* на стихи Т. Брагэ, *Все ближе* / *Tot mai aproape*, *Слеза* / *Lacrimă* и *Поэма* / *Poem* на тексты В. Гроссу и др).

Данное качество фактуры в музыке В. Ротару отмечает Е. Мироненко при анализе фортепианной миниатюры *Силуэт*: «Эффект пространственности и ирреальности достигается

с помощью двухслойной фактуры с большим регистровым разрывом. Нижний фактурный слой образуют гулкие трехоктавные басы, верхний слой – вопросительные триольные интонации, застывающие на фермате» [5, 11-38 ].

Как правило, в рамках одного музыкального произведения используются оба принципа взаимосвязи регистров. Звуковысотное *разделение* компонентов фактуры (регистровый контраст) дает возможность рельефно показать каждый из них, например, кантиленность мелодии (средний регистр), неспешную поступь басового голоса (низкий регистр), ясную смену аккордовых комплексов (средне-низкое звуковысотное положение), звончатость и легкость хроматических пассажей или красочных гармонических «отголосков» (верхний регистр). Размещение всех компонентов фактуры в одном отрезке диапазона (регистровое единство) вызывает необходимость дополнительных средств рельефного их представления (как правило, это связано с необходимостью громкостно-динамического или штрихового их контраста). Например, в фортепианной *Прелюдии in d* В. Ротару неспешное развертывание песенной мелодии осуществляется на фоне ритмического *ostinato*, расположенного посередине рояльного диапазона ( $d^1 - d^2$ ). Данная остинатная формула поручается правой руке пианиста. В партии левой руки проводится мелодия, которая поначалу расположена между октавными повторяющимися звуками. Для того, чтобы она воспринималась рельефно, ее необходимо выделить более ярким динамическим нюансом.

Правда, вскоре, развиваясь, мелодия «завоевывает» высокий регистр, а в момент достижения кульминационного звука  $g^3$ , который берется на педали, переносится в нижний отрезок диапазона, где сменяется арпеджированными аккордами. Таким образом, в результате контрастными оказываются неизменный, остинатно «застылый» фон и гибкая, подвижная мелодия.

Предрасположенность среднего регистра к области гуманистических, «антропоцентрических» образов является основной смысловой предпосылкой централизации вокруг него всей регистровой системы. Существует и акустико-психологическое обоснование централизующей роли среднего регистра. Оно связано с тем, что, будучи наиболее удобным для восприятия, средний регистр характеризуется наибольшей интонационной ясностью и выступает своеобразной «точкой отсчета» для характеристики соседних участков диапазона.

Одним из внешних признаков централизующей функции среднего отрезка диапазона является особая интенсивность использования его звукового материала по сравнению с крайними регистрами. В статье А. Володина *Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра* звука приводятся статистические данные употребления звуков разной высоты в фортепианной музыке, в произведениях для скрипки, гобоя и виолончели, демонстрирующие во всех случаях наибольший коэффициент в среднем регистре [6, 26 ].

С точки зрения всего сказанного ясно, что между музыкальными регистрами объективно существуют два противоположных принципа взаимоотношения: родство и контраст. В зависимости от художественных целей композиторы акцентируют либо один, либо другой из них.

### Библиографические ссылки

1. АРИСТОТЕЛЬ. Проблемы. XIX, 33. В: *Античная музыкальная эстетика*. Ред. Лосев, А. Москва: Музгиз, 1960.
2. АРИСТИД, К. О музыке. III, 16-17. В: *Античная музыкальная эстетика*.
3. ДРУСКИН, М. *Пассионы и мессы И.С. Баха*. Ленинград: Музыка, 1976.
4. HELMHOLTZ, H. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 5. Ausgabe. Braunschweig, 1863.
5. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев: Центральная типография, 2000
6. ВОЛОДИН, А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. В: *Музыкальное искусство и наука*, вып. 1. Москва: Музыка, 1972.



# ROLUL PALETEI TIMBRALE ÎN DANSURILE SIMFONICE DE PAVEL RIVILIS (PARTEA A II).

## THE ROLE OF TIMBRE IN THE SECOND MOVEMENT OF PAVEL RIVILIS'S SYMPHONIC DANCES.

SNEJANA PÎSLARI,

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

*This article analyzes the timbre palette of Pavel Rivilis's "Symphonic Dances" (second movement). The innovation in the orchestra treatment was embodied by the timbral contrast of the Clarinet family instruments and comparison of various register areas of woodwind instruments of one kind. The second movement of the "Symphonic Dances" is characterized by colorful orchestral writing, a large number of woodwind solo timbres and a reinforcement of each texture component of this work.*

Odată cu apariția formelor de interpretare orchestrală, datate aproximativ cu prima jumătate a secolului al XVII-lea, se conturează problema contrastului orchestral. Inițial, acest tip de contrast era unul dinamic, realizat prin contrapunerea grupurilor *ripieni* cu *solii*, evoluția căruia a rezultat în contrastul timbral caracteristic orchestrației secolului al XIX-lea. Esența acestui contrast se rezumă la identificarea și sensibilizarea diferitor caracteristici obiective ale sunetului instrumentelor din orchestră. Un exemplu elocvent în acest sens îl prezintă contrastul din *Povestirea Francescâi* – din fantezia simfonică *Francesca da Rimini* de P. Ceaikovski. Dezvoltarea temei în cauză este efectuată de compozitor atât prin mijloace armonice, cât și prin cele timbrale: inițial tema răsună la clarinet, după care este dublată la octavă în partidele flautului și oboiului, apoi preluată de corzi. Astfel de exemple de tratare timbrală pot fi găsite din abundență în literatura simfonică.

În secolul al XIX-lea s-au făcut și încercări de a folosi contrastul chiar în cadrul unui singur aspect orchestral. Drept exemplu poate servi partea a treia din *Simfonia fantastică* de H. Berlioz, unde compozitorul suprapune timbrul cornului englez cu cel al oboiului. Un alt exemplu este partea a doua din *Simfonia Nr.9* de A. Dvořák. Exemplele menționate, de altfel, nu pot fi reprezentative timpului relatat.

În secolul XX procedeul contrastului din cadrul unui grup instrumental omogen a cunoscut o continuă dezvoltare, reflectându-se și la nivelul contrastului de registre la același instrument. Se știe că, orice instrument de suflat de lemn, spre deosebire de instrumentele cu corzi, are trei registre bine nuanțate: grav, mediu și acut. Realizarea diferitor caracteristici expresive la nivelul timbrului unui singur instrument a deschis noi perspective pentru dezvoltarea ulterioară a ideii contrastului, ca un element important în dezvoltarea formei. Asemenea procedee au fost folosite de I. Stravinski în creația sa simfonică - spre exemplu în „secunda frigidă” din prima parte a *Simfoniei psalmilor* care este expusă la două oboaie situate în registrele extreme la distanță de două octave. De asemenea, la începutul baletului *Sărutul zânei* introducerea este expusă analogic la două flaute. Formarea verticalei rezultă din caracteristicile diferitor particularități de registru a instrumentelor de suflat, astfel impunând un colorit, care crează impresia vibrației diferitor instrumente muzicale.

*Dansurile simfonice* de Pavel Rivilis, create în 1969, se percep și astăzi ca fiind unele dintre cele mai reprezentative creații orchestrale în componistica moldovenească, care continuă linia novatorică în tratarea timbrului orchestral, devenit și un exemplu de crestomație prin „combinări originale ale trăsăturilor timbrale specifice muzicii naționale cu o nouă tehnică armonică și orchestrală a artei profesionale” [1, 759]. Suita constă din cinci dansuri originale după felul autorului de a rezolva problemele tehnologice propuse. Pentru analiză a fost selectat al doilea *Dans*, ca exemplu de realizare a contrastelor, manifestate pe diferite niveluri, printre care :

- a) caracteristicile timbrale și de registru ale instrumentelor de suflat de lemn de același tip (flaut, clarinet și varietățile lor);
- b) contrapunerea diferitor spații registrale ale instrumentelor de suflat de lemn de același tip.

Procedeul relatat nu se întâlnește atât de des în practica componistică și de aceea merită o atenție

deosebită.

*Dansul* Nr.2 este scris într-o formă tripartită cu repriză. Sarcina principală în conturarea secțiunilor componente o exercită timbrul solo al următoarelor instrumente:

A	(c. 1, 2)	Fl.picc., Cl.picc., Cl., Cl.b., Harpa,
B	(c. 3, 4)	Cl.picc., Corzile
A <sup>1</sup>	(c. 5, 6)	Fl., Cl., Cl.b., Corzile

În prima parte a formei conceptul de bază a morfogenezei constă în suprapunerea constantă a diferitor registre în cadrul aceluiși tip de instrumente. Tema de bază este trasată la flautul piccolo în registrul său destul de grav și sonor. În muzica simfonică acest instrument se întrebuițează preponderent în registrele mediu și acut, astfel formând o verticală orchestrală amplă și voluminoasă. Un procedeu mai rar întâlnit este folosirea flautului piccolo în registrul grav, astfel prezentându-l în calitate de instrument de caracter. În al doilea *Dans* flautul piccolo este folosit anume în registrul grav, creând iluzia timbrală a vibrației fluierului. Un astfel de procedeu, de imitare timbrală a unui instrument popular prin folosirea netradițională a timbrului unui instrument, este reprezentativ pentru creația lui P. Rivilis.

Tema flautului piccolo este preluată de clarinetul piccolo, pentru solo-ul căruia autorul a ales registrul mediu. În practica orchestrală, acest instrument este folosit mai des în registrul acut, având o sunare expresivă. Încercarea autorului de a folosi clarinetul piccolo în registrul mediu este condiționată de necesitatea de a atenua intrarea clarinetului cu timbrul său fastuos și dens caracteristic registrului acut – „strălucitor și expresiv, cu o putere sonoră impresionantă, ajungând până la strigător” [2, 314], creând, astfel, spațiul contrastului dramaturgic.

Introducerea treptată, în partitură, a clarinetului piccolo în registru grav, registru folosit destul de rar în muzică, este determinată de importanța realizării contrastului timbral în contrapunerea instrumentelor din același grup, astfel, având un rol important în dezvoltarea timbrală a conținutului părții. Partida clarinetului piccolo este reluată de cea a bass-clarinetului în registrul mediu, mai puțin expresiv și rar folosit pentru acest instrument.

Contrapunerea a două registre – expresiv și mai puțin expresiv este utilizat de compozitor pentru realizarea ulterioară a contrastului dramaturgic, care se înfăptuiește în compartimentele mediu și cel final ale formei. Dacă în expoziție clarinetul piccolo este utilizat în registrele mediu și grav, atunci, în partea medie el se manifestă pe deplin, având un solo nuanțat în registrul acut. În cazul dat clarinetul deja are rolul unui „solist” – timbrul său căpătând o vibrație pătrunzătoare, stridentă. Aidoma flautului piccolo, clarinetul impune muzicii un pronunțat colorit popular.

În repriza *Dansului* solo desfășurat al instrumentelor de suflat de lemn din cadrul unui grup instrumental sunt reduse în replici scurte la flaut, clarinet și bass-clarinet în registrele lor grave și expresive. Autorul a plasat în mod intenționat acest moment în repriză, pentru a atenua contrastele timbrale ale instrumentelor din grupurile flautelor și clarinetelor care, deja, și-au demonstrat toate posibilitățile sale registrale.

Comparând sonoritatea instrumentelor din cadrul aceluiși grup în diferite registre, compozitorul readuce în *Dansul* Nr.2 un precedent analogic al contrastului din partea a treia a *Simfoniei Fantastice* de H. Berlioz cu imitarea duetului cornurilor păstorești. Fiecare solist repetă și dezvoltă individual melodia inițială (aceasta este subliniată prin procedeele imitației canonice), care capătă atât nuanțe de tristețe cât și dramatico-expresive.

Permanenta reactualizare timbrală caracteristică *Dansului simfonic* Nr.2, se realizează datorită suprapunerii blocurilor solistice și orchestrale. Un rol important în realizarea conținutului acestei creații l-a avut personificarea timbrală și individualizarea la maxim a expunerii componentelor țesutului sonor. Fiecare partidă a *Dansului*, realizată într-o factură transparentă, pastorală este distinctă și înzestrată cu un rol figurativ.

Dramaturgia timbrală a *Dansului* Nr.2 se caracterizează prin:

1. Aplicarea instrumentelor, omogene sau eterogene, după posibilitățile sale expresive în următoarele aspecte: de înălțime, dinamice, timbrale.
2. Rolul bine definit al fiecărui instrument din componența ansamblului.

Acestea trebuie să fie similare cu formele comunicării omenești, prezentând monologuri, dialoguri și poliloghii.

Trăsătura caracteristică a dialogului muzical constă în faptul, că el poate fi produs pe fondalul sonorității ansamblului. Caracterul acestei trăsături poate provoca diferite forme de interacțiune timbrală – fuziunea, contrapunerea, opoziția lor, ș.a.m.d.

Investigând caracteristicile interpretării în ansamblu, S. Ciaikin menționează că, într-o componență destul de restrânsă, tematismul „luând în considerație componența diversă a instrumentelor și expunerea polifonică, trebuie să aibă un potențial către dezvoltarea timbrală și polifonică, iar caracterul tematismului să se refere la resursele interpretative a diferitor instrumente”. [3, 260 ]

Dacă partea expozițională a *Dansului* prezintă monologuri a participanților acțiunii, personificări ale timbrelor instrumentelor de suflat de lemn, atunci, partea mediană, care contrastează cu compartimentul inițial prin caracterul său luminos, vesel, emoțional, este un exemplu elocvent al dialogului timbral în cadrul diferitor grupuri instrumentale. Melodia dansantă interpretată de clarinetul piccolo contrapunțează cu melodia expresivă în partida viorilor și violelor în două octave  $g - g^1 - g^2$ . Contrastul de gen al acestor două linii melodice este subliniat prin mijloace timbrale. Necătând la faptul că și instrumentele cu corzi, și clarinetul piccolo se află în aceleași condiții registrale, ele nu se contopesc timbral. Corzile parcă s-ar subordona clarinetului piccolo, accentuând registrul său caracteristic. Și anume această diferență timbrală adâncește și subliniază cantilena corzilor.

Dinamizarea reprizei se produce datorită varierii timbrale a temei inițiale a *Dansului*. Instrumentele cu corzi și cele de suflat se schimbă cu rolurile. Melodia, care inițial a răsunat la flautul piccolo, este expusă la unison în partida violelor și viorilor. O astfel de poziționare de registre îmbogățește timbrul grupului de corzi cu o nuanță emoțională, care se realizează prin interacțiunea timbrului violelor, situate cu o octavă mai sus decât viorile.

Replica finală, care în compartimentul A a răsunat la viori și violoncelle, în repriză este prezentată de clarinet și bass-clarinet. Datorită registrului său grav acest compartiment final răsună mai calm, cu o nuanță mai „obiectivă”.

Astfel, pentru a reda expresivitatea părții a doua din *Dansurile simfonice*, compozitorul aplică o sumedenie de combinații timbrale în cadrul aceluiași grup instrumental, prezentându-le solo sau în contrapunere cu alte grupe instrumentale, deasemeni, și datorită demonstrării posibilităților variate de registre, creând astfel noi aluzii timbrale.

Pe lângă stratul melodic al *Dansului*, un rol primordial în formarea facturii îl are pedala timbrală personificată, care este un element ornamental important. Spre deosebire de alte *Dansuri*, în special, primul, fondalul căruia a fost subliniat de elementul ostinat ritmic, în al doilea, realizarea pedalei se efectuează prin vibrații expresive. Fiind ușor, transparent, el crează atmosfera poetică a unui tablou pastoral. Cu toate acestea, pedala își schimbă, de fiecare dată, coloritul sonor prin împletirea resurselor timbrale și dinamice a instrumentelor și posibilităților de emiterie a sunetelor. Pe lângă emiteria reală a sunetelor, autorul aplică pe larg atât flajoletele naturale la viori și violoncelle, cât și flajoletele simple și duble la contrabasul solistic.

În pedala timbrală în secțiunea A, se observă predominarea semnificativă a instrumentelor cu corzi, îmbogățite de sunetul harpei. Astfel, timbrul corzilor se îmbină perfect cu cel al harpei, devenind continuarea ei, aidoma unui ecou.

Aici se observă următoarele exemple de pedale timbrale:

a) contrabasul solo (flajolet natural  $d^2$ )<sup>1</sup>

harpa ( $d^1 - d^2$ )

b) contrabași (flajolet natural  $d^1 - g^1$ )

harpa ( $es^1 - ges^1$ ) ( $dis^1 - fis^1$ )

viorile secunde ( $es^1 - ges^1$ )

c) contrabași (flajolet natural  $d - g$ )

harpa ( $es - ges$ ) ( $dis - fis$ )

viole ( $es - ges$ )

1 Aici și mai departe sunarea contrabașilor va fi prezentată după sunarea reală.

- d) contrabași ( $D - G$ )  
harpa ( $D - G$ )  
violoncele ( $Es - Ges$ )
- e) contrabași ( $D^1 - G^1$ )  
harpa ( $D - G$ )

Fondalul compartimentului expozițional se bazează pe vibrația reală a cvartei armonice d-g. Autorul demonstrează caracteristicile expresive ale contrabasului în toate pozițiile registrale, reamintind de tehnologia contrastului registral la instrumentele de același tip în compartimentul expozițional. Completarea acestei cvarte cu terța mică *es-ges* realizează paralel un alt fel de contrast, mai puțin expresiv (viorele cu violele, violele cu violoncelele ș.a).

În compartimentul median *B* timbrul instrumentelor cu corzi este îmbogățit de cel al instrumentelor de suflat:

- a) 2 trompete con sordini + 2 oboaie ( $c^1 - f^1$ )  
viorile prime (flajolet natural  $g^2$ )  
violoncele (flajolet natural  $c^1$ )
- b) 2 trompete con sordini + 2 oboaie + 2 fagoți ( $c^1 - f^1$ )

Aceste îmbinări timbrale capătă un caracter de sonorizat pitoresc. Două trompete *con sordini* (*mf*) și două oboaie (*f*), interpretând figurația ritmică a pedalei, creează o sonoritate perfect echilibrată. Timbrul puternic, sonor al oboiului în registrul grav se contopește pe deplin cu timbrele instrumentelor de alamă. Trompetele, necătând la o emiterie mai slabă a sunetului în registrul grav, posedă un colorit individual evidențiat. Conexiunea a două timbre bine peronunțate, însă, diferite după caracteristicile sale, creează un fenomen acustic deosebit – auditorul percepe combinația dată ca fiind executată de patru trompete sau patru oboaie.

În combinația *b*) la trompete și oboaie se adaugă doi fagoți. Datorită varierii figuraționale a punctului de orgă la instrumentele de suflat, în combinația dată se redistribuie accentele: figurația ritmică, interpretată de oboi, trece la trompete, dar instrumentele de suflat de lemn expun cvarta  $c^1 - f^1$ . Astfel, în ambitusul intervalului de cvartă timbrul „mixat” al instrumentelor de suflat capătă noi trăsături datorită mișcării ritmice a vocilor. Astfel, se creează un anumit conținut de realizare a contrastului, care constă în alternanța unui fondal sonor stabil și schimbător.

În timp ce în partea mediană se produce o intensă dinamizarea timbrală, repriza  $A^1$  se caracterizează printr-un declin treptat al dinamicii timbrale. În compartimentul  $A^1$  fondalul este creat de:

- a) Tremolo la timpane *d-g*, susținut regulat de violoncele ( $d^1$ ) și contrabași ( $D^1 - G^1$ ), precum și „colorizat”, din când în când de harpă ( $D - G$ ). Această combinație timbrală îi atribuie timpanilor o culoare deosebită și o mai mare precizie de înălțime a sunetului.
- b) Sunetul susținut (*d*) la viole, colorizat prin *pizzicato* la contrabași și accentul final al harpei ( $D - G$ ). O astfel de aluzie timbrală, amintește de compartimentul expozițional al creației, consolidând întreaga formă a *Dansului*.

Astfel, pedala și linia melodică a *Dansului* capătă drepturi egale, grație individualizării timbrale a fiecărui dintre aceste componente.

Întruchiparea acestei palete timbrale expresive a părții a doua a *Dansurilor simfonice* s-a realizat datorită scriiturii orchestrale pitorești, importanței timbrale individuale a instrumentelor de suflat de lemn, aranjării registrale și grație unei atenții deosebite pentru fiecare component al facturii din creația analizată.

### Referințe bibliografice

1. ФРАЕНОВ, В. Фактура. В: Музыкальная энциклопедия, т.5. Москва, 1974,
2. ВАСИЛЕНКО, С. Инструментовка для симфонического оркестра, т.1., Москва, 1952,
3. ЧАЙКИН, С. Феномен ансамбля в музыкальном искусстве. В: Сб. трудов Красноярской ГАМТ. Красноярск, 2006



# SIGNIFICANCE OF CONCERTO №1 FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA BY DAVID FEDOV FOR THE EVOLUTION OF THE PIANO CONCERTO IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

APORTUL CONCERTULUI №1 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE DAVID FEDOV PENTRU EVOLUȚIA CONCERTULUI PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

ALIONA VARDANEAN,  
lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul dat este dedicat creației lui D.Fedov, un reprezentant al școlii componistice naționale din a doua jumătate a secolului XX, și, în special, genului de concert instrumental. În centrul atenției este Concertul №1 pentru pian și orchestră, care s-a evidențiat prin adresarea la folclorul moldovenesc. Autorul prezintă istoria compunerii concertului. De asemenea în articol sunt reflectate minuțios particularitățile formei, indicându-se multivariatatea tratării, sunt caracterizate tendința spre improvizare, fluiditatea formei, este descris limbajul muzical folosit în opusul analizat, menționându-se că această creație a lui D.Fedov aparține unor realizări importante ale genului.*

The article is dedicated to the genre of instrumental concerto and, especially, to the creative works by D.Fedov, the representative of the national composition school of the 20th century's 2nd part. Attention is fixed on Concerto №1 for piano and symphony orchestra, that is distinguished by references to Moldavian folklore. The author presents the history of Concerto's working out. In this article also are reflected very clearly the form features and multivariety treatment, are characterized tendencies to improvisation and fluidity of the form. The author describes the musical language used in the analyzed opus to prove, that D.Fedov's Concerto №1 belongs to the most important attainments of the genre.

The evolution of the instrumental concerto genre in Moldova has been investigated by the native musicology from different points of view, and sometimes this created contradictory interpretations. Nevertheless, this fact can hardly be considered a disadvantage because, according to V. Axionov, such "lack of unanimity in opinions shows the problem's complexity, and the interest in it proves its topicality" [1, 6].

It should be noted that the attempts of periodization and the definition of the development stages of the Piano Concerto genre in Moldova were undertaken mostly in the 1980s. From one point of view, they reflected the common tradition of Soviet musicology that symbolically established the semi-centennial border as a "unit of measurement", that is, the counting started from 1948 – one of the most difficult and repressive years in the history of Soviet music.

In Moldova there was established a tendency of considering the place of the instrumental concerto within the range of the symphonic genres, where it actually belongs. So, in V. Axionov's monograph "Moldavian symphony. Historical evolution. Genre varieties" it is included into the periodization of the symphony development after 1945, where the first period lasts from 1945 until the mid 50s, the second one - from the second part of the 1950s until the end of the 1960s, and the third one refers to the 70s and 80s of the 20th century.

E.Abramova suggests her own systematization, applying to the concerto genre in particular and covering the second part of the 20th century until mid 80s. Bringing such criteria as the dynamics of correlation in the "composer-folklore" pair to the first place, and also concerning the facts that define the nature of the musical language evolution and the renewal of stylistic means and methods of the composer's technique, the author defines the following periods:

The first – mid 40s – 60s

The second – 70s – mid 80s.

At the actual stage it is necessary to complete the given periodization, adding the third period – that started in the middle of the 1980s and lasts until the present days.

There is no doubt that the evolution of the piano concerto is closely related to the development of the instrumental concerto in general, as well as to the formation and establishing of many other prominent instrumental genres, especially of symphonic and chamber music. Its intensive development

started, in fact, in the middle of the 20th century, when in the early 50s appeared the first piano concerto in Moldova. It was penned by a talented pianist and composer David Fedov, who at that time was finishing his education in the composition class of Chişinău Conservatory, supervised by professor L.Gurov. In spite of the author's youth, the music of this composition, being his qualification paper, immediately drew attention to itself by the sparkling spirits and youth fervour, bright, memorable thematic and the variety of means of expression.

Today, as well as at that time, in its mood the First Concerto by D. Fedov is apprehended as a poem about Moldova, full of inspiration, filled with heroic romance. The music of the Concerto is characterized by monumentality of style, epic width and strength of sound. The author's evident inclination to the use of the piano style *el fresco*, which is close to Rachmaninov's, is clearly felt. At the same time, the image of this profoundly original composition in many respects is defined by its bright national colouring. The main themes of the composition clearly demonstrated the author's artistic attitude to folklore. This allows to correlate it with the range of Soviet piano concertos of that time, presented by such names as A. Khachaturyan, A.Babadjanyan, O.Taktakishvilly and other authors, who, "guided by their idea and artistic intuition, use the folk melody only as a vivifying seed, as a first intonation cell, which can be easily and fearlessly developed, converted and enriched" [2, 40].

The young composer did not try to overcome the established genre traditions in his first large-scale work. On the contrary, he rather masters them, working with already experienced models. This concerns the form of the cycle that he chose in the first place: the Concerto presents a classic example of a three-part cycle with a familiar figurative and tempo colouring between the parts.

The bright, pathetic theme of the 1<sup>st</sup> part's prelude (*Moderato maestoso*) in a sense becomes the musical motto-epigraph of the whole composition. Attention is attracted first of all by the intonation-melodic kernel, based on playing the mediant, as well as by the rhythmic triplet formula. Both intonation turns, undergoing different changes, will appear in the themes of all three parts as their elements more than once.

In the architectonics of the cyclic Concerto form, important figurative connections are created due to the system of "arch" equivalents in the framing parts, characteristic of the romantic principle of shaping. Such role in the form is played, for example, by the theme of the 1<sup>st</sup> part of the prelude, which returns as an apotheosis in the Final code. The strong courageous inviting intonations and the energetic rhythms of this theme originated from Moldavian masculine dances, revealing its folklore-genre nature.

The element of toccata, interpreted in a romantic way is another source of inspiration for D.Fedov. However, in contrast to the romantic and classic models, it is filled with sharper sonority. The presence of the mentioned genre sphere is appreciable first of all, in the cadence episodes of the solo piano before the prelude of the main part, during the process itself, in the cadence part and in the code of the 1<sup>st</sup> part, as well as in the culmination section of the 2nd part, and in the process, reprise and the code of the final.

Besides toccata, the composer also prefers some methods of the romantic passage technique or the arpeggio schemes. Their development can be vividly seen in the cadence schemes and in the first part of the prelude, where a certain successive connection with the works of L. van Beethoven, E.Grig, P. Tchaikovsky is obvious. The prelude itself is perceived as a bright "caption" to the whole composition, mainly due to the bringing of the virtuous-cadence performance style to the first place.

The further dramatic progress in the first part of the Concerto proceeds, by tradition, in the frames of sonata *allegro*, where the main part (*Allegro*) is intonationally connected with the theme of the prelude (*Moderato maestroso*). In its resilient rhythm with a clearly dominating triplet figure, borrowed from the initial theme, the impetuosity, youth fervour, the features of an energetic dance are felt. In the reprise part this dance grows and develops, drawing a picture of an overall feast, and uproarious joy.

The initial octave-unison presentation of the main part in both hands requires giving slickness and completeness to the sounding of the texture. The usage of slight nuances in the ascending and descending passages gives the main part a shade of flying and impetuosity. The following improvisation-

lyric episode of the solo instrument contrasts brightly with the main part.

The secondary lyric part also possesses characteristic – national colouring. The quiet and stately song theme, endowed with a wide melodic blowing sounds at first in the orchestra (*Meno mosso*) in the first realization, contrasting with the previous thematic material. The author entrusts the soloist with the second realization of the secondary part theme, while its cantilena nature under the conditions of the polyphonic accords requires special mastery of the performer.

The triplet figure is still recognizable in the secondary part. Even transformed, it is still the major rhythm cell in the final part also, bringing the listener back to the sphere of vigorous dancing. Here, in the final exposition stage, the author uses such methods of musical acceleration as the consolidation of the piano and orchestra texture. The introduction of impetuous ascending passages in the piano part enlivens the development of the action.

The elaboration of part I begins with a strong orchestra *tutti* that occupies a significant part of this section. The intonation basis here is presented by the mediant passage of the main part, the emphasis of which directs the whole process of the music flowing in the orchestra.

The lyric episode (*Andante liberamente*), which finishes the elaboration, contains national – folklore intonations. The theme of the pianist's part here reminds of the improvisations, performed by Moldavian musicians "Lautari", their characteristic recitative melodics, enriched with melismatic decorations. Its easily flowing expression is highlighted by the thrilling tremolo in the orchestra, creating an effect of an imaginary taraf sounding.

The short passages that imitate the soloist's syncopated intonations like an echo, borrowed from the main part, are shown brighter against the background of the static orchestra accompaniment chords. The short, energetic connective in the part of the solo piano, performed in a strong and sound texture, brings the listener back to the initial moods of the primary Concerto theme. A small coda, based on the same syncopated intonations of the main part, finishes the second part of the composition in the fastest *Presto* tempo.

The second part (*Andante pastorale*) appears like an oasis of dreaming, of meditative lyrics.

The cantilena theme of the framing sections is stylized by the author as a shepherd's fluiet (pipe) tune. A lullaby serves as a genre prototype, that guides the creative imagination of the author, who tries to avoid direct quote borrowings. D. Fedov creates here a folklore style melody, reviewing freely the methods of making folklore music, delicately specifying it intonationally and rhythmically. The composer enriches the piano part with melismas, using the methods of thematic variation in the new implementations of the theme. The enrichment of the natural minor key with the 2nd low phrygian phase gives better comprehension of the whole composition and creates an effect of variability, typical for Moldavian folk tonalities. The composer was so charmed by this theme, that afterwards it was included into the music of "Codry Ataman" movie, created by the Chişinău film studio, as Z. Stolyar mentions [3, 199].

In the middle episode of part II of the Concerto (*Grazioso*) dancing elements are presented. The joyous theme, sparkling with fun, performed by the soloist, sounds against the background of the resilient orchestra accompaniment, created in a rather vaudeville style. But at the same time the composer avoids quotations again, because this theme, associated with a flirtatious folk female dance, is the author's own. Its improvised basis reminds the thematic kernel of the 1<sup>st</sup> part's prelude. This is confirmed by the easily recognizable triplet figuration and the emphasizing of the mediant passages. Such melodic- intonation similarity creates the intonation-melodic connection of the parts of the Concerto.

The lyric initial theme of the 2<sup>nd</sup> part replaces the images of dancing. It is considerably dynamized in its second interpretation and it sounds in the orchestra along with the strong ascending chords of the piano part, which supplement and enrich the chanting melody with expression. In the final part the tempo is established as *Grave sostenuto*, and this, according to A.Miroshnikov, "does not fully correspond to the character of the thematic material and the texture of its statement both in the piano part and in the orchestra score. A *Largamente pesante* note would be more appropriate here" [4, 52].

The initial theme of the orchestra sounds like an apotheosis, while the piano accompaniment is performed in the cadence style. The initial image of a gentle, bucolic- idyllic melody of the "fluiet" returns later in the code.

The fascinating genre-characteristic final of the Concerto (*Allegretto assai*), composed in the rondo form, crowns the composition. The main part of the final is the author's as well, though it is based on a folk background and it is reflected in the part called "Oleandra". The kinetics of this ancient Moldavian folk dance, according to A. Miroshnikov, "is intended to create the shape of rose petals, and is performed by the lace melody lines in the instrumental performance" [4, 14].

In part III the folk-national nature of D. Fedov's creation was brightly developed. The improvisation spirit of the national creation, expressed in the whole character of the musical narration, the colourful palette of the orchestra sounds, underlined the inseparable connection of its style with the individuality of Moldavian folklore.

In spite of the difference of images, in the main final's theme there is clearly recognized one of the main leitmotifs of the whole composition, based on the triplet cell of the 1<sup>st</sup> part's prelude theme. The episode amplifies the impression of genre diversity, combining two contrasting elements – dancing and lyrical songs. Their interaction creates a high emotional degree, and serves as an active factor of the musical action development.

The specific features of the dramatic line, developed by the piano, is determined here by emphasized folklore associativity. According to A. Miroshnikov, "developing this theme in the soloist's part the composer enriches it by using the onomatopoeic method. It consists in the fact that the first sound of quintol is repeated twice, reproducing the manner of stringed musical instruments played by plucking" [4, 54].

The lyrical line in the final of the Concerto continues in the second episode (*Meno moso*). The poetic character of its figurative pattern is created by the inspirational and wide in their melodic range themes. In their intonation they are connected with the second part of Movement I, and this observation becomes another positive argument for the statement that the intonation-thematic connection between the parts dominates and stimulates the unity of the whole composition.

The harmonic figurations in the piano part serve as a background for the poetic theme, which is created by the orchestra. The character of the piano passages sound should amplify the impression of lightness and transparency in this episode.

The intensification of the dynamics concerns the special tendency of the motion to the end, gives a feeling of growing acceleration. To the first place comes the romantic element, which is presented by a melody of the refrain, developing intensely due to its colour – expressive transformations. The pronounced character of this theme is achieved due to its constant variation. Proceeding both in the orchestra and the soloist's parts, it is enriched with the most active intonations of the main part of Movement I, the introduction of which also stimulates the acceleration of the musical development. The activity of the initial motif-impulse of the first part's prelude, limited in the mediant diapason and emphasized by a triplet rhythm figure, is the defining one for its return to the motif code. Its courageous, energetic proclamation spectacularly crowns the Concerto.

Considering the fact that the style of the First Piano Concerto by D. Fedov is based on a classical-romantic model, introduced by the piano concertos by Beethoven, Grig, Tchaikovsky, the main features closely related to the artistic concept of the author and the concept of the whole composition should definitely be mentioned.

From the genre point of view, the Concerto clearly reveals the main principle of a piano concerto in general, based on the emphasized usage of a solo Concerto principle, fairly virtuoso and realizing the idea of the competition between the soloist and the orchestra.

The form of the cycle, which consists of three parts and is united by intonation-thematic connections and the composition peculiarities of each part, also corresponds with the classical-romantic model. Besides, the Concerto vividly reveals the national specific character of the style. The composer uses here the principle of folkloric thematic, realized through melodic and rhythmic connections with folk melodies. However, he does not quote the national themes directly, but tries to create his own material in the folk style. The unity and clarity of dramatics is achieved by genre, tempo and dynamical contrasts, used by D. Fedov. Their combination with the methods of the soloist's virtuoso technique makes this Concerto interesting not only in the interpretative, but also in the methodical aspects. Consequently, this composition did not lose its artistic value until nowadays and can be considered as



a good example for mastering the Concerto genre.

### Reference bibliography

1. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: Историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинёв: Штиинца, 1987
2. ХАЧАТУРЯН, А. *Как я понимаю народность в музыке*. В: *Советская музыка*, №5, 1952,
3. СТОЛЯР, З. Д.Г.Федов. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Советский композитор, 1976.
4. МИРОШНИКОВ, А. *Фортепианные произведения молдавских композиторов*. Кишинёв: Штиинца, 1973.
5. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии: Методическая разработка по курсу «История молдавской музыки»*. Сост. Э.Абрамова. Кишинёв: КГУ, 1988. с.48.
6. КЛЕТНИЧ, Е.С. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинёв: Литература Артистикэ, 1984. с.95.

## IMPROVIZAȚII PENTRU FLAUT SOLO DE VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE

IMPROVISATIONS FOR FLUTE SOLO BY VLADIMIR ROTARU:  
INTERPRETATIVE PECULIARITIES

ANASTASIA GUSAROVA

doctoranda,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

*This article is dedicated to a critical examination of one of the most representative works by Vladimir Rotaru – Improvisations for flute solo. Being an excellent flutist and composer, in this work he managed plenty of creative ideas that attract not only the listener's interest but performers as well.*

În patrimoniul componistic al lui Vladimir Rotaru un loc deosebit aparține creațiilor pentru flaut. Fiind un cunoscător profund al flautului, un excelent interpret, el a creat un număr impunător de creații pentru acest instrument (solo, cu pian, pentru diverse ansambluri camerale). Dacă vom aranja denumirile pieselor sale în ordine cronologică, compartimentul pentru flaut al moștenirii compozitorului va arăta astfel: *Andante cantabile pentru flaut și pian* (1959), *Piesă concertantă pentru flaut și pian*, *Improvisații pentru flaut solo și Tablouri rustice pentru flaut și pian* (1974)<sup>1</sup>, ciclul *Peisaje: cinci miniaturi pentru flaut și pian* (1975), *Piesă pentru copii pe o temă populară moldovenească pentru flaut și pian* (1983), *Motive folclorice: piesă de concurs pentru flaut și pian* (1986).

Pe lângă aceste creații, compozitorul a realizat numeroase aranjamente ale melodiilor folclorice pentru flaut și pian. Lui V. Rotaru îi aparține manualul metodic pentru flaut *Exerciții zilnice în baza gamei cromatice*. Conform opiniei Elenei Mironenko, acest material didactic e „unicul în practica interpretativă în republică” [1, 33].

Scrise în diferite perioade ale creației compozitorului, operele pentru flaut ale lui Vladimir Rotaru reflectă evoluția stilului său componistic. Autorul aplică cele mai diverse tipuri de factură \_instrumentală și tehnici de interpretare la flaut. Flautistului i se impune însușirea unei palete ample de metode interpretative. Urmează analiza piesei pentru flaut create de V. Rotaru.

**Improvisațiile** pentru flaut solo (1974) prezintă o creație ciclică din unsprezece piese, care nu pot fi interpretate separat. După caracteristicile de gen, acest ciclu se aseamănă cu o culegere de studii, deoarece fiecare improvizație trasează o anumită sarcină tehnică. Astfel, prima improvizație este dedicată însușirii arpegiului; a doua – însușirii gamei cromatice; a treia, a noua și a zecea – însușirii salturilor largi, mai mari decât octava; a patra și a șasea – însușirii flajoletelor; a cincina – însușirii melismelor; a șaptea, a opta și a unsprezecea (finală) – a pasajelor de arpegii.

În procesul de analiză a acestei creații este importantă întrebarea referitoare la existența unei teme principale. Vreo temă finisată aici lipsește, însă pot fi sesizate unele intonații de bază care apoi apar

<sup>1</sup> Există divergențe referitor la data creării ciclului „Tablouri rustice”, de altfel, G. Ceaicovschi-Mereșanu indică anul 1974, iar V. Degtariov – 1973.

în diferite părți ale ciclului. Pe lângă aceasta, întreaga creație se bazează pe anumite structuri modale, cum ar fi, două structuri modale principale: *Sol major* (cu cvartă lidică și a doua treaptă ridicată) și *mi minor* armonic (acesta e indicat de prezența sunetului *dis*).

Astfel, frazele prima și a doua din improvizația întâia sunt expuse în tonalitatea *Sol major*, iar în fraza a treia predomină tonalitatea *mi minor*. Fraza a patra aplică sunetele tonalității *do minor* (subdominantă tonalității inițiale), însă cadența se încadrează în tonalitatea *mi minor*. Și, în sfârșit, în fraza a cincia, finală, se efectuează modulația din *mi minor* în *Mi major*. În așa mod, prin structura modal-tonală a temei, compozitorul demonstrează predilecția pentru principiile clasice și romantice ale gândirii tonale.

*Exemplul 1.*



Din punct de vedere al structurii intonaționale, poate fi observat un șir vast de leit-intonații. La acestea pot fi atribuite vorschlag-urile în zona cadenței (adică la momentul încheierii frazelor aparte), aplicarea trilurilor la culmile melodice, care își au originea în genul doinei (această metodă ulterior va deveni drept „marca firmei” originală a pieselor pentru flaut compuse de V.Rotaru). Din punct de vedere al structurii melodice, în partida flautului se combină intonațiile intens ritmate și frazele concise ornamentate cu melisme, cu motive mai îndelungate și fraze de caracter tehnic, de studii (cum ar fi, de exemplu, pasajele și arpegiile în taturile 5, 9, 11, 12).

Aspectele melodice și ritmice ale temei sunt legate de schimbarea bizară a măsurilor – și a celor binare, și a celor ternare – 6/8, 3/8, 4/8 și 2/8, iar pentru transmiterea efectului ce evocă doina compozitorul indică: *rubato*.

Aici e foarte important de a trata cu atenție interpretarea ornamentelor, deoarece ele se atribuie la structura modală a piesei. Dacă în decursul întregii piese ornamentele erau realizate în cadrul diatonicii, apoi în tactul 16, în tril, apare însemnarea autorului a sunetului „b”, care îmbogățește structura modală inițială cu elementele modului locric. Astfel, sfera tonalităților „diez” (*Sol major* – *mi minor*) este completată cu cea „bemol”, iar contrastul modal, menționat anterior, contribuie la stabilirea unor corelații dintre imaginile muzicale jucăușe, dansante, radioase, și imagini mai lirice.

Desenul luminos al melodiei, care se dezvoltă în caracterul unei coloraturi grațioase, împodobite cu melisme, cu toată transparența și suplețea sa aparentă, necesită o anumită măiestrie a interpretului. Ornamentele și pasajele trebuie să fie interpretate minuțios, clar, cu grație și expresivitate.

Improvizația a doua se bazează pe intonațiile tactului opt al temei primei improvizații, cu adăugarea tonului de cvintă al tonalității *mi minor*, cu rețineri pe treapta a doua, accentuate cu tril (exemplul 2).

*Exemplul 2.*



Din punct de vedere al metodelor tehnice de interpretare, aici sunt aplicate pasaje asemănătoare

cu gama, cu includerea tonurilor cromatice (exemplul 2.1).

Exemplul 2.1.

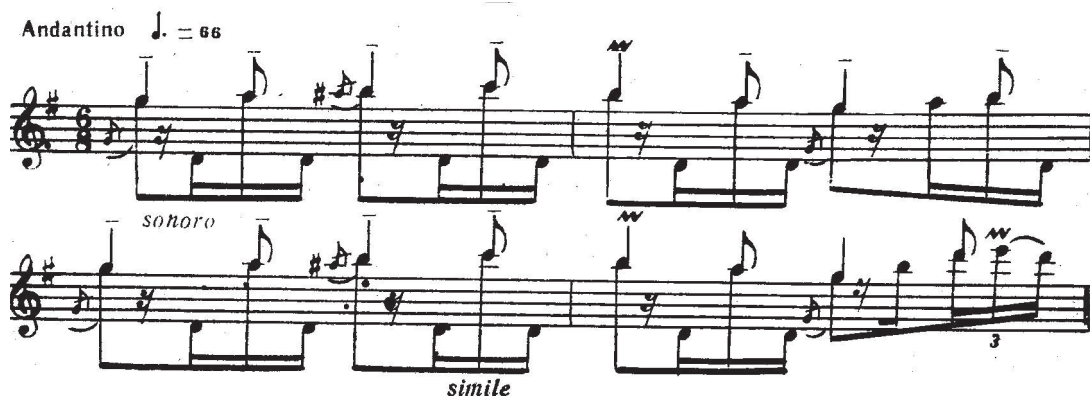


Leit-intonațiile – combinațiile dintre prima și a doua trepte în mișcare descensională cu un mordent pe treapta a doua – apar și aici (vezi taturile 1-2,5-6,9-10,13-14), iar, grație extinderii registrului aplicat, această improvizație obține o diversitate sonoră. Materialul melodic este expus în durate mai mici, de asemenea evocând principiile variațiilor stricte (ornamentale).

Una din dificultățile interpretării Improvizației a doua rezidă în obținerea sonorității remarcabile prin aplicarea articulației *legato* în toate trei registre ale flautului. În tempo-ul *Presto*, caracteristic pentru improvizația dată, aceasta e destul de dificil, dar realizabil. Interpretul trebuie să obțină o sonoritate strălucită și clară a tuturor pasajelor în formă de gamă. Iar în ceea ce privește numeroasele mordente (t. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14), ele toate trebuie să răsună clar, activ, și nici într-un caz ciopârțit, deoarece pe lângă mordente, autorul a indicat și accentele.

Improvizația a treia se bazează pe o melodie în două voci voalate, ceea ce se observă frecvent în piesele pentru flaut compuse de V. Rotaru (drept exemplu poate servi tema inițială din piesa *Tablouri rustice*). Linia melodică parcă se „destramă” în două straturi sonore, distanța dintre care atinge două octave cu pedala pe sunetul „d” din prima octavă. Importanța acestei variațiuni rezidă în faptul că anume aici pentru prima oară se cristalizează tema ciclului inspirată de doină (*g - a - h - c - h - a - g*), care nu se manifestă la începutul creației.

Exemplul 3.



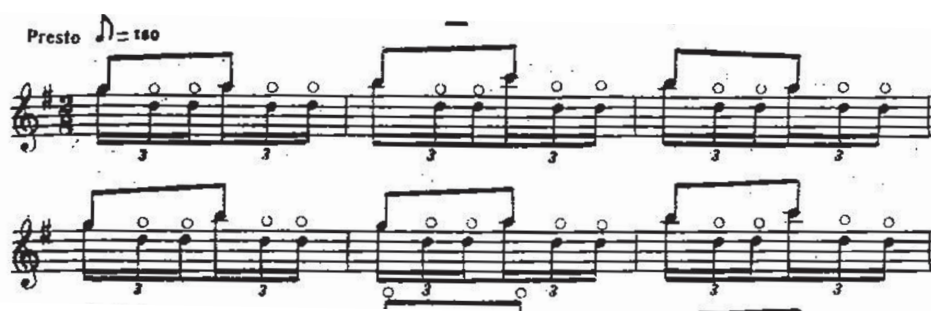
În pofida complicității generale a facturii, linia melodică se simplifică vizibil, evoluând prin mișcarea ascensională pe tetracordul inferior al tonalității *Sol major*. Unicul ton cromatic în această variațiune e treapta a II ridicată.

În această improvizație interpretului i se oferă posibilitatea de a demonstra mânăuirea competentă a sunetului. Interpretarea salturilor permanente trebuie să sporească sonoritatea sunetului „d” inferior (deoarece însuși autorul prin remarca *sonore* atrage și mai mult atenția flautistului asupra calității producerii sunetului), cât și caracterul ritmic al acestuia, întrucât există pericolul unui atac „inactiv”, în cursul căruia sunetul va „întârzia”.

Improvizația a patra este dedicată interpretării flajolețelor și procedului *frullato* (analiza creațiilor mai recente pentru flaut și pian ale lui V. Rotaru va demonstra că aceste procedee deseori coexistă, compozitorul le aplică concomitent în opusurile sale). În melodie sunt păstrate doar motive concise bazate pe tetracordul inferior în forma diatonică în mișcare ascensională și descensională. Ideea unui duo voalat și pedala pe sunetul „d” (taturile 1-8) continuă inovațiile de factură din improvizația precedentă, reunind improvizațiile alăturate într-un tot întreg. Pedala pe sunetul „e” care se schimbă episodic (taturile 9-12) indică variabilitatea modală (*Sol major - mi minor*), caracteristică pentru

ciclul de improvizații în general.

Exemplul 4.



Desenul ritmic constant cu accente regulate redă acestei variațiuni un caracter dinamic. În această variație flautistul trebuie să demonstreze o tehnică virtuoasă, deoarece ritmul interpretării trebuie să creeze la ascultători senzația intervalor armonioase sonore.

În improvizația a cincia, în privința modului, accentul este pus pe tonalitatea *mi minor*. Melodia poartă un caracter al doinei.

Diapazonul larg de registre, includerea pasajelor care evocă prima improvizație (vezi tactul 4), elementele structurii duo în tactul 9, asemenea improvizației a treia, combinarea arpeggiilor și pasajelor în mișcare ascensională demonstrează dezvoltarea variațională a elementelor melodice, declarate anterior. Din punct de vedere al evoluției limbajului muzical, este remarcabilă dezvoltarea modală (apariția nuanțelor noi – „secunde frigice” – sunetului *f*).

Exemplul 5.



ie să fie foarte atent față de calitatea melismelor interpretate, deoarece compozitorul aplică diferite tipuri de ornamente practic în fiecare tact. Toate aceste nuanțe necesită o însușire calitativă, pentru a crea la ascultători impresia unei improvizații virtuozice făurite de interpretul însuși.

Improvizația a șasea textual reproduce materialul muzical al improvizației a patra. Se schimbă numai metrul – de la 2/8 la 4/8. Și în încheierea improvizației lipsește procedeul *frullato*. După nota finală noi vedem remarca compozitorului *attacca*, ceea ce nu era în improvizația a patra.

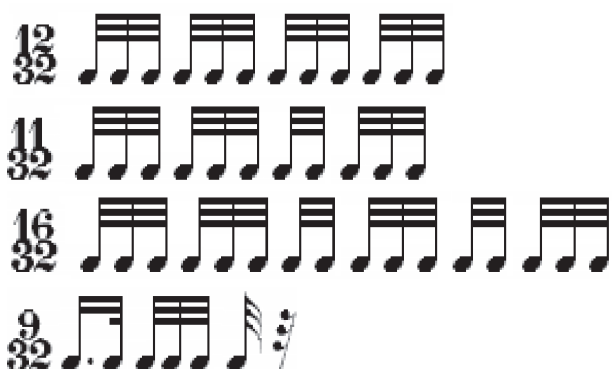
Exemplul 6.





Improvizația a șaptea introduce un nou tip de factură – pasaje de arpegii ascendente și descendente, complicate cu sunetele cromatice spre tonul de bază (*dis – e, cis – d*). Sarcinile tehnice ale acestei variații se complică prin schimbările metrului: 12/ 32 - 11/32 - 16/ 32 - 9/32. Vezi schema:

Schema 1



Schimbarea formulelor ritmice cu număr diferit de unități și cu variate tipuri de grupări creează alternanța modelelor ritmice asimetrice cu diverse lungimi, care necesită de la interpret o gândire metro-ritmică dezvoltată, cât și capacitatea de a executa cu precizie diferite modele.

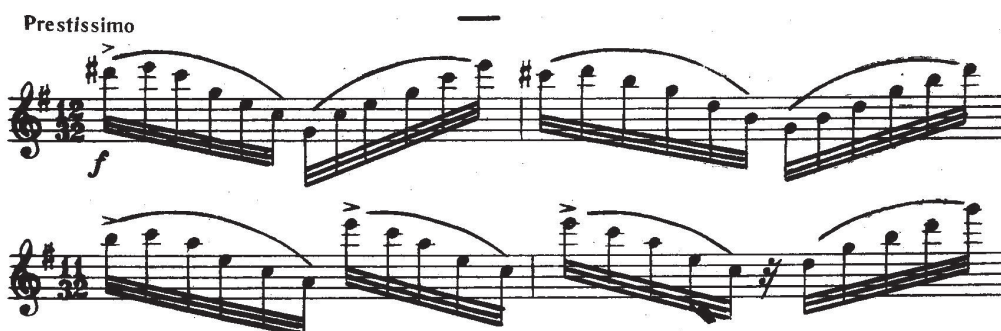
Schema 2



Improvizația a opta după construcția melodică se aseamănă cu variațiunea precedentă, însă deosebirea principală constă în simplificarea modelului ritmic. Din punct de vedere al metro-ritmului, principiul de schimbare a metrului se menține și aici. În mod permanent se desfășoară modificarea grupurilor ritmice din douăsprezece treizeci doimi (6+6), 11 (6+5), 10 (5+5).

Aici flautistul necesită o tehnică absolut uniformă și filigrană. Interpretarea improvizației trebuie să fie lentă și ușoară, creând senzația unor modulații sonore.

Exemplul 7.

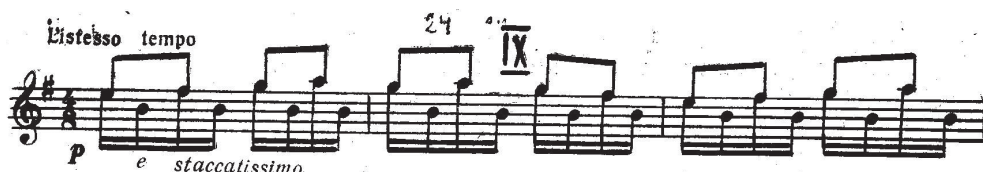


Structura melodică a improvizației a noua se aseamănă cu improvizațiile a patra și a șasea. Aici compozitorul variază intonația primei fraze adăugând linii punctate și sincopate.

Din punct de vedere al modului, aici se observă o dezvoltare a modelului inițial al modului pe seama secunde frigide deja aplicate, în baza minorului dublu armonic. Este original finalul piesei - cu o scădere (scurtare) ritmică.

De la interpret aici se solicită, în primul rând, precizia ritmică și cunoașterea excelentă a articulației *staccatissimo*. De asemenea este necesar de a evita eșecuri sonore. Pe lângă aceasta, o aranjare corectă necesită momentele de respirație, care în final vor asigura sonoritatea calitativă și strălucită a întregii improvizații.

Exemplul 8.



Improvizația a zecea, penultima, se distinge prin dimensiunile sale laconice – două tacturi în metrul 6/8. Reproducerea completă a primelor două tacturi din improvizația a treia stabilește anumite „relații la distanță”. Iar însuși improvizația încheie linia de dezvoltare a motivelor ciclului inspirate de doină.

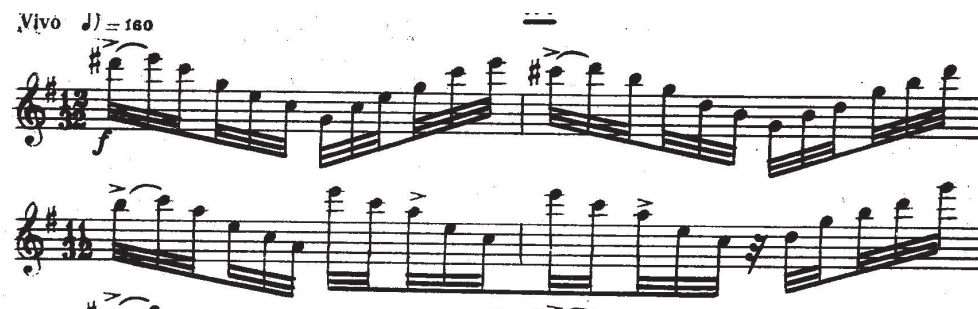
Exemplul 9.



Din punct de vedere interpretativ, compozitorul, fiind un flautist profesionist, foarte just plasează această improvizație lentă în șirul părților rapide (№VI - *Vivo*; №VII - *Leggierissimo l'istesso tempo*; №VIII - *Prestissimo*; №IX - *L'istesso tempo*), care se interpretează fără pauze, deoarece între ele este indicată remarca *attacca*. Din acest motiv, interpretul trebuie să perceapă această improvizație nu numai ca cea care încheie linia de dezvoltare a motivelor ciclului inspirate de doină, dar și ca o posibilitate de „repaus” înainte de ultima improvizație, compusă în tempo *Vivo*.

Și, în sfârșit, improvizația a unsprezecea, finală, prin structură și factură încheie linia variațiunilor „șapte” și „opt” (deoarece improvizația finală prezintă o reproducere exactă a improvizației a șaptea).

Exemplul 10.



În așa mod, analiza fiecărei părți ne permite să concluzionăm că acest ciclu poate fi atribuit la așa numitele „variațiuni libere” (aceasta se manifestă prin modificarea dimensiunilor, lipsa unei teme clare a variațiunilor și alte semne). Pe de altă parte, plasarea facturii în centrul transformărilor variaționale indică semnele așa-numitelor variațiuni „stricte”, „ornamentale”. Drept factor al integrității întregii creații se manifestă gândirea tonală de tip clasic.

Un rol important este atribuit diverselor legături la distanță. Astfel, la diferite niveluri ale unui tot întreg compozitorul aplică cele mai diverse metode de unire, care necesită o analiză și o percepere adecvată din partea interpretului.

## Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев: Центральная типография, 2000.
2. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы В: *Традиционное и новое в музыке XX века: (Материалы международной научной конференции)*. Академия Музыки им. Г.Музическу. Кишинёв: GOBLIN, 1997, с. 95 – 103.
3. *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*. Сост. В. Дегтярев. Кишинев: ТИМПУЛ, 1979.
4. *Композиторы и музыковеды Молдовы: справочное издание*. Сост. Г.Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992.
5. AXIONOV. V. *Tendențiile stilistice în creația componistică din Republica Moldova: Muzica instrumentală*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
6. COCEAROVA, G; MELNIC, V. *Armonia. Vol. 1*. Chișinău, 2001.
7. COCEAROVA, G; MELNIC, V. *Armonia. Vol. 2*. Chișinău, 2003.

## CONCERTUL PENTRU VIOARĂ, INSTRUMENTE CU COARDE ȘI TIMPANE DE ZLATA TCACI

THE CONCERTO FOR VIOLIN, STRINGS AND TIMPANI BY Z.TCACI

ANGELA MOLODOJAN-MITIȘOV,

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The concerto for violin and orchestra by Z.Tcaci takes in its structure a lot of characteristic stylistic peculiarities of the composer's musical and orchestral language. This bright, interesting work reveals different feelings, states of spirit, complex characters that are energetic, dynamic, tragic and lyrical at the same time. The composer utilizes folkloric forms in order to obtain national colour. The article includes an interpretative analysis that can fundamentally make easier the performance of this work by young musicians.*

Muzica Zlatei Tcaci a înscris o pagină strălucită în creația componistică a Republicii Moldova. Un loc aparte în moștenirea compozitoarei îl ocupă creațiile instrumentale, cum ar fi sonate, suite și miniaturi pentru orchestră, diferite ansambluri și instrumente solo. Tendința de a crea o compoziție amplă, ce conține idei filozofice complexe, este observată în *Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane* de Zlata Tcaci. Reflectând emoții de durere, pline de dramatism legate de moartea subită a mamei compozitoarei, creația, în același timp, a întruchipat unele cugetări de ordin general, legate de problemele veșnice ale existenței.

*Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane* de Zlata Tcaci a fost creat în anul 1971. În același an a fost interpretat de Lidia Mordkoviici în Republica Moldova (cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale sub bagheta lui Timofei Gurtovoi) și în Federația Rusă (cu Orchestra de Cameră din Moscova condusă de Anton Șaroev). Mai târziu, concertul a fost înregistrat de Oleg Krysa cu Orchestra Radioteleviziunii din Moscova sub conducerea lui B. Demcenko.

Semnata la începutul anilor '1970, lucrarea a exprimat tendințe observate atât în dezvoltarea artei muzicale în general, cât și în evoluția genului de concert, în particular. Concepția generală, particularitățile dramaturgice și compoziționale ale *Concertului* au fost reflectate în câteva lucrări muzicologice editate [1; 2; 3; 4; 5; 6]. Autorii menționează o durere profundă, copleșitoare, un zbucium sufletesc intens, care sunt redade de muzica lucrării. Faptul acesta se datorează interacțiunii unor genuri specifice – bocetul și marșul funebru – care sunt legate direct de ritualul de rămas bun și au o caracteristică Alte componente de gen care stau la baza tematicii muzicale ale concertului sunt doina și improvizația lăutărească, care atribuie creației trăsături rapsodice. De asemenea, este de menționat încă o sursă a tematicii legată de *scherzo* (în spiritul de „scherzo malițios” caracteristic pentru muzica secolului XX) ce are o geneză motrice și este redat prin *moto perpetuo* cu tentă de *dance macabre* [1, 240.].

*Concertul* este conceput ca un ciclu tripartit, fiecare parte prezentând o etapă succesivă în dezvăluirea conținutului lucrării. Prima mișcare scrisă în formă de sonată prezintă un centru dramaturgic al creației, unde sunt expuse liniile principale compoziționale și dramaturgice ale ciclului întreg. Un rol

important în acest sens îi revine cadenței violonistice, cu care începe prima mișcare a ciclului.

Cadența introductivă este destul de desfășurată și atrage atenție din câteva puncte de vedere. În primul rând, prezintă interes amplasarea cadenței: fiind situată la începutul concertului, ea înaintază în prim-plan figura solistului, percepându-se ca un monolog-sposedanie al eroului principal. Expresivitatea, dramatismul lăuntric al cadenței includ ascultătorul momentan în sfera imaginilor cuprinse în creație. Pe lângă aceasta, ea reprezintă izvorul intonațional al tematicii muzicale, alimentând aproape toate temele din concert. De altfel, există o legătură strânsă dintre cadența-introducere și o serie de cadențe și microcadențe dispersate pe parcursul ciclului, ceea ce îi conferă concertului o integritate suplimentară.

Un aspect neobișnuit al cadenței îl constituie faptul că, împreună cu solistul, în expunerea muzicală participă unii reprezentanți ai orchestrei: violoncelele și contrabasurile *pizzicato*, ulterior și timpanele se intercalează episodic în monologul-improvizație al viorii. O lovitură abia auzită a corzilor deschide „acțiunea” muzicală. Interacțiunea menționată între cantilena expresivă a viorii și „pașii” punctați lipsiți de emoție ai basurilor (manifestarea voalată a elementului motrice), reprezintă antiteza elementelor subiective și obiective, a cărei întruchipare concretă ar fi opoziția emoție-rațiune, personalitate-soartă etc.

Cadența la prima vedere produce impresia unui discurs muzical care se desfășoară fără a fi limitat de o structură bine determinată. Totuși în forma cadenței putem desluși două compartimente care marchează diferite etape ale dezvoltării melodice, facturale și de imagine.

*Prima etapă* a cadenței (măsurile 1-6) reprezintă o ascensiune treptată spre culminație. Ea este bazată pe dezvoltarea motivului inițial *d-e*, punctul de generare al desfășurării melodice. Intervalul de secundă formează o intonație de tânguire expusă ca o alternare a mișcării ascendente cu cea descendentă. Procedeele *glissando* specific pentru bocet îi conferă acestei intonații o culoare aparte.

În partida solistică se observă extinderea succesivă a diapazonului sonor al frazelor, accelerarea ritmului, ascensiunea treptată a registrului. În factură se utilizează principiul eterofoniei: linia melodică principală „se scindează” uneori pe două voci, totodată, vocea de jos, eristică semantică expresivă foarte clară. inițial subordonată ritmic și intonațional vocii de sus, treptat, obține o oarecare independență, inclusiv „interceptarea” intonației de bază (măsura 4). La sfârșitul frazelor solistului i se opun acordurile izolate de secundă și septimă executate de violoncele și contrabasuri. În discordanța internă observată în scriitura partidei solistice, precum și în raportul de contradicție dintre știmele solistului și orchestrei sunt ascunși unii germeni ai conflictului ce stau la baza dezvoltării ulterioare.

Sfârșitul primei secțiuni se caracterizează printr-o mișcare spre culminație. Nuanța dinamică se intensifică, accentuând strigătul de bocet pătrunzător. Intonația *d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>* trece într-un registru mai înalt (*d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>* pe coarda A). Factura se îmbogățește treptat cu vocea a treia și a patra. Secțiunea este încununată de un acord din patru sunete pe corzi deschise, culminând în nuanța *f* pe cvinta *a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*.

*Etapă a doua* a cadenței este structurată aidoma unui val dinamic. Ea începe la vioara solistică cu secunda *cis-dis* executată pe coarda G cu timbrul ei profund, încordat, ce conferă intonației de bază o intensitate sporită. Elementul de tânguire este extins prin lungirea duratelor (alternarea trioletelor de doimi și pătrimi), creând impresia că își pierde din amploare, pentru ca apoi să revină cu o forță mai mare. În orchestră, în loc de acordurile de secundă și septimă, apar pași misterioși formați din cvarte.

Melodia la vioară sună monofonic, dar nu este lipsită și de vocile „alăturate”. Se întrevide o factură cu mișcarea ascunsă de două voci, generată de lărgirea succesivă a registrului ascendent și descendent pe secundă mică (pe alocuri căpătând aspectul unui fragment dintr-un șir dodecafonic).

Intensitatea sfâșietoare a bocetului se îndreaptă către punctul dinamic, culminant pe *ff* (măsura 9). După intrarea în acțiune a timpanelor (sfârșitul m. 8), instrumentul solistic își ia „avânt” ritmic și, prin repetări insistente, încearcă să escaladeze „ștacheta” cucerită – punctul melodic de vârf *c<sup>2</sup>*. Însă această tentativă se încheie cu „o decădere în abis” realizată printr-un pasaj subit descendent. Elanul s-a potolit, ritmul se temperează, nivelul dinamic se stinge până la nuanța de *p*, linia melodică scinde până la nota g, cea mai joasă la vioară. Aceasta și devine punctul de pornire a allegro-ului de sonată.

Am acordat o atenție deosebită cadenței introductive din motiv că ea reprezintă nu numai prima



aparitie a solistului, ci și un „nod” dramaturgic important al concertului ce va impulsiona intonațional și emoțional dezvoltarea ulterioară. Studiind cadența, interpretul va lua în considerare unele aspecte specifice acesteia. În primul rând, trebuie construit un plan dinamic adecvat structurii compuse din două valuri, primul fiind ascendent, iar al doilea - parabolic. Ele trebuie tratate ca două încercări de escală, două tendințe spre culme, prima - întreruptă, a doua - cu recul.

O abordare specială o cere limbajul muzical destul de complex al cadenței. În primul rând, menționăm unele aspecte ce țin de factura muzicală. Din succesiunea complexă de sunete izolate, motive scurte, linii melodice, intervale și acorduri ar fi necesar de a determina cele mai importante momente, „punctele de reper”, precum: mișcarea ascendentă pe secunde ce notează începutul frazelor, vocea de sus în structura polifonică, liniile dispersate în polifonia ascunsă etc.

Prima etapă a cadenței este caracterizată prin diversitatea sonoră și timbrală a emiterii sunetului. Pentru a reda tânguirea, interpretul va cânta subtil lângă tastieră. În factura pe două voci se recomandă luarea concomitentă a două corzi cu menținerea egală a sunetului la notele lungi ce trec dintr-o voce în alta. Etapa a doua este un pic mai dificilă din motiv că se interpretează integral pe coarda gravă *G*, iar paleta dinamică cere o nuanțare gradată exactă de la *pp* la *ff*. Pentru a exclude rezonanțe străine, indezirabile, emiterea sunetului necesită o repartizare precisă a arcușului cu utilizarea apropierii de tastieră la *pp* și *p*, trecerea treptată la mijloc dintre tastieră și scaun în creșterea dinamică, precum și cântarea lângă scaun în apogeul culminant al cadenței. Important este evitarea presiunii prea mari în registrul înalt al corzii (nota  $c^2$ ), înlocuind-o cu o mișcare largă și amplă a arcușului și diminuarea lungimii utilizate a arcușului la accelerarea ritmică și pasajul descendent, ce se întrerupe după culminația atinsă. Aranjarea pozițională îngustă va facilita executarea culminației. Mai menționăm faptul că cadența în cauză pune în valoare posibilitățile diverse ale *vibrato*-ului, care este aici cuprins de la *vibrato* îngust și vioi la cel amplu, intens și expresiv.

Trebuie de luat în considerație și ritmul dificil al cadenței. Fiecare interpret trebuie să definească de sine stătător acel grad de libertate în tratare a desenului ritmic, care reiese din caracterul improvizatoric al muzicii. Alt scop interpretativ ce necesită o atenție specială este redarea specificului național al textului muzical. Stilul de bocet sau doină dictează utilizarea procedeelelor specifice genurilor respective, ca, spre exemplu, *glissando* și *vibrato* intens, ceea ce ne amintește de maniera lăutarilor autentici a interpreților de muzică populară. Interpretul trebuie să posede un simț estetic rafinat pentru a reuși corelația dintre rațiune și emoție, respectând „calea de mijloc”.

Expoziția formei de sonată aduce un contrast considerabil în dezvoltarea muzicii. Tema principală expusă la instrumentul solistic, apare după o mică introducere orchestrală care stabilește factura pulsativă a acompaniamentului. Fiind bazată pe materialul intonațional al cadenței introductive, tema principală îl tratează într-un alt plan emoțional. Caracterul hotărât, dinamic al temei în mare măsură este determinat prin mijloacele metroritmice, precum măsura cadențată de 2/4, desenul ritmic cu o sincopă activă la începutul măsurii etc. Divizarea frazelor pe fragmente melodice scurte creează efectul respirației accelerate.

Tema principală reprezintă o formă tripartită simplă cu repriză concentrată ( $a \ b \ a_1$ ). Melodia primei propoziții din secțiunea *a* are caracter sinuos, conținând atât mișcarea melodică lină, cât și unele salturi pe intervale largi. Începându-se în registrul înalt, ea coboară până la sunetul *a*, de unde își ia avânt atingând  $a^2$ . Orchestra îndeplinește inițial rolul de acompaniament, incluzându-se treptat în procesul dezvoltării tematice: primele viori, apoi viorile doi și violele expun frazele melodice ce fac contrapunct la tema de bază.

În propoziția a doua intonația inițială răsună cu o cvintă mai sus, melodia urcându-se până la  $f^3$  și „stopându-se” în același registru de la care și-a început inițial mișcarea. Pentru prima dată aici se ivește complexul sonor ce va deveni fundamentul dezvoltării tematice ulterioare din prima parte a concertului. Acest complex este reprezentat în partida solistică prin succesiunea sunetelor *es-ges-ces-d*,  $b^2-g^2-d^2-si^1$  etc.

Structura acestui element tematic format din îmbinarea sextacordului major (*es-ges-ces*) și cvartsextacordului minor (*ges-ces-d-eses*) ne permite să-i dăm o denumire condițională: „complexul major-minor”. O contradicție modală acută dintre terțele trisonurilor major și minor, precum

și intervalul disonant plasat între sunetele extreme, creează senzația de deprimare emoțională. Dezvoltarea intensă a complexului major-minor se produce în partea mediană a temeii principale **b** (cifrele 3-4). Tot aici, pentru prima dată, este introdusă figura ritmică din patru șaisprezecimi ce va juca un rol important în dezvoltarea ulterioară.

Pasajelor arpegiate „de tip studiu” ale viorii sunt opuse contrapunctele contrastante în partida orchestrală. Aici, în deosebi se reliefează melodia-*lamento* cu *glissandi* și *apogiaturi* la viori și viole, ca ecoul bocetului din introducere. În al doilea compartiment în partida solistului răsună un element nou în caracterul de *scherzo*. El este realizat prin folosirea notelor duble cu alternarea cvintei pe corzi deschise *D* și *A* care se execută cu trăsătura de arcuș *marcato* la talon.

Amplificarea acestui element ne conduce spre culminație, care coincide cu începutul reprizei formei tripartite. Repriza **a<sub>1</sub>** (m. 3 din cifra 5) executată doar de orchestră prezintă tema inițială într-un mod redus și dinamizat. Temă sună pe **ff** la viori care cântă cu octave în registru înalt și este susținută de acompaniamentul polifonic al celorlalte corzi și de mersurile pe cvarte ale timpanelor. În curând începe o diminuare dinamică generală care ne introduce în compartimentul următor al formei.

Intonarea fragmentului analizat mai sus nu prezintă dificultăți, ca, de altfel, și interpretarea notelor duble cu utilizarea coardelor deschise. Pentru simplificarea unor aspecte de digitație din cifra 3, pot fi recomandate înlocuiri enarmonice, convenționale, ale unor sunete:  $ces^3=h^2$ ,  $as^2=gis^2$  în poziția I. Executarea unor note necesită aceste schimbări ale notării, din cauză că interpretarea pozițională comodă nu totdeauna corespunde limbajului muzical definit de compozitor.

O punte scurtă (cifra 6) se alătură temeii principale, concluzionând etapa respectivă de dezvoltare muzicală, și îi oferă solistului posibilitatea de „a opina” privind cele expuse. Instabilitatea tonală redă tumultul intern, tânguiala pătrunzătoare.

Tema secundară (cifrele 7-8) aduce un contrast factual și coloristic-timbral în desfășurarea muzicii. Atmosfera încordată, misterioasă se atinge prin contribuția trilurilor *sul ponticello* la viole, *pizzicato* la viori și pulsația intermitentă de tip *ostinato* la timpane (ulterior aceasta din urmă se transmite bașilor din grupul de corzi care cântă *col legno*). Tema solistului deviază de la tradiționalul caracter liric al temelor secundare, caracterizându-se printr-un contrast interior. Peste câteva măsuri mișcarea melodică lină este penetrată de formula grotescă din patru șaisprezecimi.

În continuare partida instrumentului solistic îmbină elemente de cantilenă (bocetul din cadența introductivă) și salturi la intervale largi. În secțiunea a doua (cifra 8) este dezvoltat materialul punții. Sfârșitul temeii secundare se transformă în concluzie. Ea nu este clar delimitată de tema secundară, dar caracterul muzicii ne sugerează că tema începe în măsura 9 din cifra 8: aici se fixează acompaniamentul motrice, pe fundalul căruia sunt expuse pasaje arpegiate tumultuoase în partida viorii. Expoziția formei de sonată este finisată de o microcadență a instrumentului solistic cu intercalarea replicii violelor și violoncelor.

Tratarea temelor formei de sonată constă din patru secțiuni. Izvorul tematic al primei secțiuni (cifrele 9-10) îl prezintă materialul temeii principale. În același timp, în partida instrumentului solistic se introduce un element nou ce reprezintă exclamații de fanfară bazate pe cvartele iambice active, împrumutate de la timpane, contrabasuri și violoncele.

Deplasându-se ascendent pe sunetele septacordului micșorat, apelurile de fanfară creează un material sonor instabil. Tensiunea se amplifică datorită contrastului sunetelor extreme ale intervalelor ce apar pe timpurile tari și relativ tari (suprapunerea lor demonstrează prezența complexului sonor major-minor menționat mai sus). În afară de aceasta, în secțiunea mediană a formei tripartite sunt folosite activ pasaje „de tip studiu” bazate pe complexul sonor major-minor ce străbate integral partea I. La sfârșitul primei secțiuni mișcarea ritmică se accelerează, nivelul dinamic crește. După ascensiunea vertiginoasă a pasajului la vioara solistică și apoi la grupul de corzi, survine o rupere acută (cifra 11).

Pe fundalul abia sesizabil de *tremolo* la timpane, răsună intonația introductivă de secundă din bocet care este reluată consecutiv de instrumentele grupului de corzi. Începutul secțiunii a doua, ce continuă linia tematică a temeii secundare, este perceput ca o reacție tăcută la zădărnicia avântului, ca reîntoarcere la realitatea tristă. Totuși lupta continuă, creșterea treptată a tonusului emoțional contribuie la repetarea acordurilor vehemente ale orchestrei, care pregătesc începutul secțiunii a treia

(cifrele 12-13). Aici dezvoltarea muzicală atinge punctul culminant. După o dominație de scurtă durată a orchestrei, inițiativa este preluată de solist. Înălțându-se într-un registru foarte înalt, tema viorii planează deasupra orchestrei. Trecerea de la pasaj la cantilenă se produce brusc, acest lucru cerând o schimbare efectivă a vitezei arcușului de la trăsătura activă și compactă *detaché* la executarea cantabilă cu un vibrato intens și sunet plin, atins prin utilizarea suprafeței complete a firelor de păr ale arcușului. Melodia este bazată pe materialul tematic al secțiunii **b** din tema principală. În caracterul ei putem sesiza concomitent protest și tânguire jalnică.

Țesătura orchestrală se formează după principiul de val, vocile fiind incluse, apoi eliminate treptat. Factura conține diverse figuri ritmice și melodice expuse anterior, precum pasajul arpeggiat „de tip studiu” (el răsună aici *spiccato, con sordino*), pașii de cvartă ai basurilor *pizzicato*, precum și fragmente melodice cantabile, ce reprezintă unele elemente variate ale temei principale. Înainte de repriză (cifra 14), la scurt timp, revine o imagine de la începutul secțiunii a două din dezvoltare. Aici impresia de epuizare a avântului este accentuată prin scara hexatonică care, tradițional, se utilizează pentru crearea efectului static, a stării de încremenire, înțepenire [2,114-143].

Repriza începe pe culmea valului dinamic cu dialogul dintre diferite grupe de corzi, pe de o parte, și între solist și timpane, pe de altă parte (cifra 15). Materialul expoziției este prezentat în repriză în mod foarte redus și dinamizat. Aici este simțit ecoul tumultului din dezvoltare, care se manifestă strălucitor în pasaje „de studiu” alcătuite din șaisprezecimi. Tema secundară dezvoltă unele transformări, în primul rând, cele de ordin orchestral. Astfel, trilul *sul ponticello* al violelor sună aici la violinele II; pulsația ritmică este încredințată violoncelelor și contrabasurilor, ci nu timpanelor, ca în expoziție.

Coda (din cifra 19) este bazată pe opunerea activă a solistului și orchestrei. Avântul viorii ce urcă fulgerător pe trei octave cu ajutorul câtorva *glissandi* este stopat de loviturile insistente ale orchestrei. După ultimul elan „totul se reîntoarce pe făgașul său”: pe fonul sunării cu caracter ireal, iluzoriu a viorilor (flajeolet în combinație cu *tremolo sul ponticello*), instrumentul solistic cântă subtil pentru ultima dată tema inițială a concertului.

În general mișcarea I pune în fața interpretului multe dificultăți tehnologice: tehnica mâinii drepte în executarea trăsăturilor combinate, sunetul, repartizarea arcușului, coordonarea dintre mâna dreaptă și mâna stângă în figurațiile lăutărești, paleta timbrală creată de diversitatea *vibrato*-ului și emiterea sonoră a arcușului cu utilizarea spațiului dintre tastieră și scaun, atingerea ușoară, presiunea și viteza precisă a arcușului, intonarea precisă în executarea notelor duble și acordurilor etc.

Mișcarea a II-a (*Sostenuto funebre*) reprezintă centrul lirico-tragic al concertului. Suferințele profunde personale sunt încadrate aici într-o sferă de imagini funerare.

Baza intonațională a mișcării a II-a o constituie cadența introductivă din prima parte a ciclului, din ea fiind preluată în primul rând intonația-epigraf a bocetului (secunda ascendentă executată *glissando*). Tot din bocet provine libertatea ritmică a știmei solistului.

În *Sostenuto funebre* factorii principali ai dezvoltării îi constituie nu atât tematica, cât factura orchestrală, registrul, timbrul și nuanțele dinamice. Partea se deschide cu loviturile cadențate ale timpanelor care trezesc asociații cu mișcarea cortegiului funebru. Solistul și grupul corzilor în registrul grav intră într-un dialog îndurerat. La început, un solo aspru al contrabașilor, pe fonul ritmic al timpanelor, acompaniază enunțarea improvizatorică a viorii. Urmează contrapunctul violelor *con sordini*, contrabașii și violoncelele creând fonul ritmico-armonic. Predomină sonoritatea diminuată, cauzată de utilizarea registrului grav, posomorât în partida instrumentului solistic (*sul G*).

În secțiunea a doua (cifrele 24-25), expunerea în formă de dialog este înlocuită prin expunerea în formă de poliloghie: în factura polifonică se împletesc unele voci noi – inițial violoncelul solo, apoi violele, secundele și primele viori și, în sfârșit, violoncelele. Pe parcursul secțiunii, registrul urcă permanent, atingând limita superioară în culminație și coborând impetuos.

Pe lângă vioara solistică, toate corzile execută *con sordini*, efectul timbral subliniază contrastul dintre frământările lăuntrice ale eroului principal și evenimentele înconjurătoare ale lumii exterioare care, parcă, există separat, în afara conștiinței. Dar, totuși, realitatea invadează necruțător lumea interioară, provocând o explozie emoțională ce ajunge la exclamare disperată. Corul polifonic este urmat de loviturile aspre duble executate de grupul grav al corzilor *secco*, fără surdine, cu includerea

ulterioară a timpanelor – astfel începe ultima secțiune din mișcarea lentă a concertului.

Spre deosebire de secțiunile precedente construite ca un val dinamic ascendent, a treia secțiune începe de pe culme (cifra 26) și reprezintă un recul treptat: toate instrumentele cântă *diminuendo*, bătăile orchestrei se răresc, apoi urmează încetarea pulsației la timpane. După exclamațiile frenetice cu note duble în registru acut, vioara încremenește pe sexta suspendată *c-as* precedată de apogiatura *glissando*. Contrapunctul violinelor și solo-ul violoncelor – un fel de reflectare cu oglinzi a începutului părții – ne introduce în codă.

Încheierea mișcării a II-a redă un tablou al pustietății emoționale, stării de prostrație, ceea ce este ingenios realizat cu aportul mijloacelor timbrale. Viorile și violele *divisi* interpretează acord lung, unele cântând *con sordini*, iar celelalte *tremolo sul ponticello*. Pe acest fundal clipitor, răsună un *pizzicato* pe corzi deschise la instrumentul solistic, ulterior pierind, treptat, ca un ecou impasibil al zguduirilor recente...

*Sostenuto funebre* cere de la solist, în primul rând, o resimțire adâncă a caracterului imaginilor. Diferite stări sufletești, de la întristarea aprofundată până la durerea dezgolită, de la retrăirile dramatice interne până la tragismul deschis în momentul culminant – toate acestea vor fi redade cu o maximă concentrare a emoțiilor, ceea ce va asigura o tratare a muzicii adecvată ideii autorului.

Mișcarea a II-a este complicată din punct de vedere timbral și dinamic. Nuanța *piano* pe coarda G necesită pentru redarea caracterului pătrunzător al doinei un *vibrato* subtil și expresiv, pentru ca, în procesul de creștere dinamică, să se intensifice treptat și să devină plin de forță. Din punct de vedere intonațional, problematic este fragmentul cu note duble care, din cauza dinamicii la forte, vibrației intense și presiunii profunde a arcușului, produce denaturări ale sunetului. Momentele complicate ce se vor diminua printr-o digitație bine gândită și controlul permanent al amplitudinii *vibrato*-ului.

Finalul concertului (*Allegro vivace*) care „dă buzna, ca un vifor, reamintindu-ne de fuga vremii” [3, 98], transferă ascultătorul în sfera imaginilor dinamice. Partea începe cu un solo destul de desfășurat la vioară (încă o microcadență în ciclu) care, inițial, încetul cu încetul (*rubato*), apoi tot mai convingător „lansează” o mișcare impetuoasă de tocată, denumită de G.Cocearova „horă tragică”.

Cadența este destul de comodă pentru violonist din punct de vedere intonațional și pozițional, datorită utilizării digitației restrânse în poziția I alături de corzile deschise D și A. Sfera metroritmului, dimpotrivă, cere o atenție mai mare. Cu toate că melodia solistului conține doar mișcare cu șaisprezecimi grupate câte șase într-o măsură, în știma viorii se evidențiază accentuarea complexă, ceea ce creează senzația de un metru alternativ unde, în mod liber, se succed formule din 2, 4 și 6 șaisprezecimi. Specificând măsura finalului ca 6/16, autoarea, totuși, nu s-a limitat la o schemă metrică cu accentuarea periodică. Ea tratează foarte variat spațiul metric al măsurii, creând în mod liber timpul artistic și transmițând această libertate interpreților și ascultătorilor.

Finalul are formă tripartită. În prima secțiune este dezvoltată tema de tocată, în care rotirea viforului pornește de la punctul de atracție – rolul lui este îndeplinit succesiv de corzile deschise D, A, G, D, E. Fragmentele motrice sunt alternate în partida viorii solistice cu exclamațiile acordice scurte executate *pizzicato* și *arco*, cu arcuș în jos. Figurile pulsative pe tot parcursul acestei mișcări, constituite din alternarea a două corzi alăturate, vor necesita o muncă mecanică exactă a încheieturii, o amplitudine restrânsă în mișcarea cotului, menținerea arcușului paralel cu ambele corzi fără mișcări în plus.

Secțiunea aceasta este bazată pe un *crescendo* permanent manifestat atât prin intensificarea nivelului sonorității, cât și prin adăugarea vocilor orchestrale. Mișcării de tocată se alătură viorile, apoi violoncelele, violele și, în final, ea cuprinde toată orchestra (măsura 3 până la cifra 37). Pulsației continue cu șaisprezecimi se opun alte elemente de factură: loviturile timpanelor, „pașii” *pizzicato* și replicile scurte, melodice, la corzile grave, exclamațiile acordice la vioară solo. La sfârșitul secțiunii sunt introduse pasaje descendente major-minore, cunoscute din mișcările anterioare ale concertului, care, asigurând legătura intonativă dintre secțiunile formei, în același timp, îndeplinesc și funcția constructivă, „punând capăt” dansului fantasmagoric.

Secțiunea mediană (cifrele 37-42) introduce o nuanță subiectiv-lirică în dezvoltarea muzicii. În orchestră se stabilește un acompaniament cu factură polimetrică: metrul ternar 3/8 specific valsului (viorile și violele) este îmbinat cu gruparea binară 6/16 (3/16+3/16) în bas. Pe acest fon în știma



solistică își face apariția o temă târăgănată cu intonație specifică de secundă executată *glissando*. Ea parcă planează în înălțime, readucând imaginea bocetului din cadența introductivă a concertului.

Pentru accentuarea caracterului dramatic al bocetului, prima notă *legato* se va interpreta cu o mică evidențiere și lungire. Este de menționat factura polifonică în expunerea temei: linia principală se transmite de la o voce la alta, impunând interpretului o înțelegere perfectă de repartizare funcțională a vocilor. Tema cere o implicare totală a forțelor mâinii stângi: atât în intensitatea *vibrato*-ului, cât și în apăsarea adâncă a pernuțelor degetelor pentru evidențierea mișcării de secundă din melodie.

La sfârșitul secțiunii, nivelul dinamic scade, partidele orchestrale sunt eliminate treptat, procesul acesta fiind finisat de o pauză generală. Apoi se instalează legănatul încet al violelor, care se întrerupe de invadarea reprizei ce intră neașteptat pe *ff* (cifra 43).

Repriza constă din două valuri dinamice în creștere. Începe cu duetul solistului și timpanelor. Apoi, după cum s-a menționat deja, în concert, înainte de culminații, se utilizează procedeul de introducere succesivă a tuturor vocilor orchestrale susținute de ridicarea registrului: se includ contrabasurile și violoncelele, apoi - violele și pe creasta valului – viorile care, din nou, ne reamintesc bocetul. După o descreștere bruscă, dinamică începe un *crescendo* intens în orchestră *tutti*, finisându-se pe un punct emoțional culminant.

În secțiunea finală, ca și în prima, sunt introduse succesiv corzile libere, de această dată în altă ordine de apariție: G, D, A, E. Mișcarea continuă din repriză ne impune să facem o paralelă cu *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de S. Prokofiev, a cărui codă finală, în caracter de tocată, conține alternarea permanentă a măsurilor 3/4 și 2/4. Elemente de expunere specifice tocatei au fost utilizate de Zlata Tcaci și în alte creații, de exemplu în *Sonata pentru vioară și pian*. În mișcarea a II-a a acestei sonate structura și elementele tematice folosite sunt direct atașate *Concertului pentru vioară, timpane și orchestră*.

Unele calități ale muzicii concertului de Zlata Tcaci trezesc asociații cu *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de D. Șostakovič (avem în vedere caracterul funebru din *Passacaglia*, proveniența folclorică a intonațiilor din *Burlescă*, forța dinamică a unor fragmente, utilizarea procedeelelor specifice ca, spre exemplu, mișcarea tumultuoasă în baza alternării corzilor libere cu notele ordinare, salturi melodice largi, utilizarea frecventă a corzii G cu sunarea ei profundă, încordată etc.).

Fiind un concert ca structură destul de tradițională, din punct de vedere al clasificării genului, *Concertul* Zlatei Tcaci poate fi atribuit la lucrările care îmbină atât trăsăturile concertului simfonizat, cât și ale celui ansamblistic. Principiul simfonic se realizează prin concepția generală integră, desfășurarea ei continuă, dezvoltarea tematică complexă. Specificul de ansamblu este determinat de tratarea corespunzătoare a componenței orchestrei de cameră (corzi și timpane) a cărei partide se manifestă în mod diferențiat, intrând în interacțiune activă atât cu solistul, cât și între ele.

În aspectul raportului dintre solist și orchestră, putem constata că concertul este foarte aproape de cel „de paritate”, căci orchestrei nu-i revine rolul de acompaniator „indiferent”, ea fiind un participant activ al dezvoltării dramaturgice. Cu toate acestea, solistul se prezintă aici ca un purtător de bază al ideii artistice, ca un protagonist personificat al acțiunii muzicale, al cărui rol în redarea concepției filozofice este de excepție. În această ordine de idei este remarcabilă o serie de cadențe și microcadențe solistice care străpung tot ciclul, inclusiv cea generală de la începutul lucrării, care reprezintă o primă apariție a personajului principal și devine o „forță motrice” a tuturor evenimentelor muzicale ulterioare. Anume cadența inițială prezintă acel „nod” intonațional, acel germene ce predetermină dezvoltarea tematică a ciclului integral, unind părțile în baza principiului monotematicii. Amplasarea cadenței la începutul lucrării necesită o mobilizare extraordinară din partea solistului, pentru a reda tot tumultul de sentimente, tot complexul de trăiri sufletești, care vor penetra creația de la început până la sfârșit.

Este necesar de a menționa faptul că, deși această lucrare nu aparține univoc categoriei concertelor de virtuozitate, totuși, ștима solistică este destinată unui interpret dotat la un nivel înalt. Multe fragmente sunt destul de complexe, conținând intonații nu prea comode pentru interpretare, pasaje și figurații motrice, inclusiv în poziții înalte, note duble, acorduri. Se folosește pe larg factura polifonică cu diversitatea funcțiilor de voci, accente pe timpurile slabe, ce produc impresia de schimb al metrului. Succesul interpretării concertului de Zlata Tcaci în mare parte depinde de calitățile timbrale ale

sunetului, de diversitatea armonicilor lui care pot înfățișa toate nuanțele emoționale ale imaginilor. Caracterul multor teme nu poate fi redat fără un *vibrato* calitativ și variat, care conferă sunetului expresivitatea necesară.

Specificul concertului constă în întruchiparea reușită a unor elemente izvorâte din folclorul național: trăsăturile de doină, bocet, avalanșa energetică caracteristică muzicii lăutărești. Toate aceste momente prevăd o anumită cunoaștere a tradițiilor respective, o experiență, cel puțin, auditivă în acest domeniu.

În sfârșit, este important să subliniem că nu doar problemele tehnologice se situează pe prim-plan în interpretarea concertului. Violonistul trebuie să posede nu numai o abilitate perfectă, o mânăuire dibace a pozițiilor, o intonare ireproșabilă ori simț de ritm rafinat. Ar fi important ca el să manifeste o maturitate a gândirii pentru a pătrunde în esența ideilor principale, în sfera imaginilor lucrării, în scopul înțelegerii mai profunde a proceselor intonațional-tematice puse la baza ei.

Imaginile artistice ale concertului de Zlata Tcaci sunt „sculptate” atât de iscusit, ideile autoarei sunt exprimate atât de clar și logic, că interpretului nu-i rămâne decât să le transmită ascultătorului prin intermediul abilităților sale, trecându-le prin prisma propriilor trăiri pentru o veridicitate mai profundă.

### Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу, 2000.
2. СТОЛЯР, З. *Симфоническая музыка (историко-аналитический обзор)*//Музыкальная культура Молдавской ССР. Кишинёв, 1978.
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинёв, 1979.
4. АБРАМОВА, Э. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии*. Методическая разработка по курсу: История молдавской музыки. Кишинёв, 1988.
5. АБРАМОВА, Э. *Некоторые черты развития молдавского инструментального концерта в 70-е гг.*// Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинёв, 1988.
6. РААБЕН, Л. *Советский инструментальный концерт (1968-1975)*. Ленинград, 1976.

## СООТНОШЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИЙ В РОМАНСАХ Е. КОКИ И Е. ДОГИ НА СТИХИ МИХАЯ ЭМИНЕСКУ

### CORELAREA DINTRE PARTIDA VOCALĂ ȘI CEA INSTRUMENTALĂ

ÎN ROMANȚELE COMPOZITORILOR E. COCA ȘI E. DOGA PE VERSURILE LUI M. EMINESCU

THE CORRELATION BETWEEN THE VOCAL AND INSTRUMENTAL PARTS IN THE ROMANCES BY E. COCA AND E. DOGA SET TOT POEMS BY MIHAI EMINESCU

ГАЛИНА МУНТЯН,

и.о. профессора,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Articolul dat vizează studiul unei teme actuale și anume – „Muzica vocal-camerală din sec. XX”. Autorul pentru prima oară a elaborat metodica analizei comparative a romanțelor compozitorilor moldoveni pe versurile marelui clasic român – Mihai Eminescu. O atenție deosebită este acordată problemei ce ține de corelația între partida vocală și cea instrumentală, cât și de influențele reciproce ale mijloacelor de expresivitate componistică și folclorică.*

*The present article is dedicated to a topical theme – the study of the 20<sup>th</sup> century vocal chamber music. Here the author, for the first time, worked out the methods of comparative analysis of romances by Moldavian composers set to poems by the great Romanian classic Mihai Eminescu. Special attention is given to the problem of the correlation between the vocal and piano parts as well as to the mutual influence of the compositional and folk means of expressiveness.*

Тема Михай Эминеску и музыка неисчерпаема для исследователей. Поэтическое творчество этого великого «последнего романтика XIX-ого века» пронизано музыкальностью. В его стихах эпитеты, метафоры, сравнения воодушевлены музыкальными образами. Достаточно привести следующие строки: „melancolic cornul sună”, „tînguiosul buciom sună”, „și prin mîndra fermecare sun-o muzică de șoapte” и т.д.

Наряду с прямыми музыкальными ассоциациями, в поэзии М. Эминеску много тонких слуховых ассоциаций со звуками природы. «Природа, как в поэтическом творчестве, так и в прозе Эминеску, – это не мёртвая статичность, но живая, пульсирующая. Она выступает как часть души поэта, его волнений и переживаний. Его лирический герой не только видит, но и слышит окружающий мир» [1, 7]. Вполне закономерно, что поэзия М. Эминеску служит богатым вкладом для творчества композиторов, как в Румынии, так и в Молдове. На его стихи особенно много сочинено романсов. В Молдове к романсам на стихи Эминеску композиторы обращались, начиная с 1940 года. Это Е. Кока, Д. Гершфельд, В. Загорский, С. Лобель, А. Стырча, Т. Згуряну, Г. Мустя, Е. Дога и многие другие. Каждый из композиторов находит свой музыкальный ключ к раскрытию бесценных лирических шедевров поэта. Особенно интересно проследить, как по-разному композиторы омузыкаливают один и тот же поэтический текст.

Цель данной статьи – показать сравнительный анализ двух романсов Е. Коки и Е. Доги, в основе которых лежит одно стихотворение М. Эминеску *O, rămii... (O, останься...)*. В оригинале оно содержит семь строф. Лирический герой стихотворения – типичный романтик – одинокий, тоскующий и безнадежно влюбленный. Все стихотворение представляет собой признание в любви девушке, которая не отвечает взаимностью. Душевную боль героя скрашивают образы природы – его друзья: тень ночи, плеск волн, движение трав, отражение озера.

Изучение романсов на стихи М. Эминеску представляет несомненный научный интерес. В центре нашей статьи акцентируется проблема соотношения вокальной и фортепианной партий.

Романс Е. Коки сочинён в 1940. Композитор в нём омузыкалил не весь оригинальный текст: из семи строф он избрал 1, 4, 6 и 7 строфы. Стиль романса опирается на традиции романтической лирики западноевропейских и русских композиторов. Это неторопливое элегическое повествование (ремарка *Andantino*) стипичными меланхолическими интонациями. Основная тональность *ре минор*, движение мелодических фраз преимущественно нисходящее. В вокальной партии преобладают характерные для романсовой лирики интервал сексты, терции, либо постепенное нисходящее движение. Романс сочинен в простой трёхчастной репризной форме с фортепианным вступлением и заключением. Приводим схему формы:

Вступление	A	B	A <sup>1</sup>	Заключение
Фортепиано	a b	b <sup>1</sup> c d	a <sup>1</sup> b <sup>2</sup>	фортепиано
6 т.	4т. 8т.	4т.4т.6т.	4т. 4т.	6т.

Ладогармоническое мышление этой вокальной миниатюры ограничено движением круга тональности первой степени родства. В разделе *A*, например, музыкальное развитие содержит два отклонения – в соль минор и фа мажор. В разделе *B* второе и третье предложения периода сочинены в одноимённой тональности ре мажор. Сокращённая реприза выдержана в основной тональности ре минор, и не содержит отклонений в другие тональности. Лейтгармонией романса можно считать септаккорд шестой ступени в разных вариантах: в основном виде и в обращениях, в вариантах гармонического и мелодического минора. На этой лейтгармонии строится и фортепианное вступление со своей выразительной мелодией.

В романтической вокальной лирике сложились три типа соотношения между голосом и фортепианной партией: 1) мелодия – аккомпанемент; 2) дуэт; 3) контрапункт. Третий тип полифонического контрапункта между голосом и фортепиано принято считать индивидуальным художественным открытием С. Рахманинова, его вкладом в эволюцию вокального жанра. Суть этого третьего типа в том, что «музыкальное содержание произведения уже не концентрируется преимущественно в вокальной партии, но рассредоточено между голосом и инструментом. Вокально-поэтический ряд дополняется по принципу полифонической комплементарности своеобразной «песней без слов», углубляя и усиливая его эмоциональную насыщенность и договаривая невысказанное» [2, 100]. В романсе Е. Коки *O, rămii...* можно встретить все три типа соотношения голоса и фортепиано. Важное значение приобретают фортепианные

вступление и заключение, которые содержат по 6 тактов и свой собственный мелодический выразительный образ, настраивающий на элегический лад. Вступление и заключение завершаются виртуозным арпеджированным пассажем в традициях бытовой романсовой лирики, на лейтгармонии квинтсектаккорда шестой ступени.

Соотношение вокальной и фортепианной партий в первом разделе (А) относится к традиционному первому типу: вокальная мелодия – аккомпанемент. Фактура сопровождения также непритязательна: бас – аккордовое наполнение. Однако, в тактах 8 – 9, 11 – 13, 18, 22 бас превращается в развитую мелодическую интонацию, контрапунктирующую вокальной партии. Таким образом, Е. Кока в первом разделе (А) обращается к элементам двухголосного контрапункта.

С точки зрения фактуры наиболее интересен и сложен средний раздел (В), в котором контрастное двухголосье вокала и фортепиано носит уже постоянный характер. К тому же, этот контрапункт совмещается с фактурой дуэта: верхний голос фортепианной партии дублирует вокальную партию (см. такты 23-32). Соотношение вокальной и фортепианной партии в разделе А<sub>2</sub> аналогично первому разделу А.

Романс *O, rămîi...* Евгения Доги сочинен в 1985 году, т.е. на 45 лет позже романса Е. Коки. Е. Дога совершенно по-другому омузыкалил это стихотворение М. Эминеску, он по-своему прочувствовал и отразил мироощущение лирического героя. Здесь слышится уже не элегическая мольба и просьба к любимой вернуться, но патетический, экзальтированный, напористый призыв. В отличие от романса Е. Коки, Е. Дога избирает мажорную тональность (Ре мажор); темп романса более подвижный (*Andantino con moto*), динамика *forte*.

Конструкция романса тоже другая: простая двухчастная форма (по типу запев – припев) трижды повторяется, что даёт возможность композитору использовать большее количество строф поэтического оригинала – шесть из семи. Кроме того, романс оканчивается кодой, в которой дважды звучит вопрос солиста *Unde ești?* Таким образом Е. Дога акцентировал, в отличие от Е. Коки, момент призыва и ожидания любимой. Представляем схему формы романса:

Вступление	А		В			кода
Фортепиано	а	в	с	д	д <sup>1</sup>	
2 т	7т	9т	8т	8т	8т	9т
D-dur	D-dur		h-moll			D-dur

Вокальная мелодия охватывает более широкий диапазон по сравнению с романсом Е. Коки: от *си* малой октавы до *ля* второй октавы. Мелодия изобилует скачками на широкие интервалы – квинту, сексту, октаву. Разделы (А) и (В) контрастируют между собой в тональном отношении (в параллельной тональности *си минор*) и по темпу (в разделе В ремарка *rallentando, Molto cantabile*), и по фортепианной фактуре.

В первом разделе (А) фортепианное сопровождение состоит из двух пластов: нижний пласт представляет собой взволнованные арпеджированные пассажи шестнадцатыми длительностями, в основе которых лежит тоническое трезвучие *Ре мажора* с добавлением звука *соль-диез* (четвертой повышенной ступени). Верхний пласт фортепианного сопровождения – мелодический. Его тема либо повторяет, либо несколько варьирует тему вокальной партии, поэтому можно заключить, что в разделе (А) Е. Дога опирается на два первых типа соотношения вокальной и фортепианной партий:

- 1) мелодия – аккомпанемент,
- 2) дуэт.

Во второй части романса (*Molto cantabile*) мы встречаемся с изобретательным и интересным усложнением фактуры фортепианной партии, которая достигает четырех пластов. В разделе с фактура фортепианной партии распадается на четыре пласта:

- 1) верхний мелодический голос, составляющий дуэт с вокальной партией;



- 2) нижний голос, составляющий гармоническую аккордовую опору;
- 3) остигатный фон из репетиций восьмьюми длительностями;
- 4) полифонический подголосок.

В разделах *d* и *d'* интонации лирического героя вновь динамизируются, становятся патетически призывными. В фортепианное сопровождение возвращается движение шестнадцатыми длительностями, которые организованы по типичной лэутарской формуле скрытого двухголосия. Движение шестнадцатыми занимает верхний пласт фортепианной фактуры. Нижний пласт отдан глубоким басам, которые берутся также в соответствии с традицией цимбального исполнительства методом красочных октавных предъёмов. На словах *Clipe dulci se par ca veacuri* возникает средний пласт полифонического подголоска к вокальной партии.

В коде возвращается экзальтированная фактура первой части (*A*). Лишь в последних трех тактах (ремарка *Meno mosso*) устанавливается динамика *piano* и совсем без надежды, однако, без сопровождения звучит вопрос солиста *Unde ești?* Завершает романс медленное арпеджио на тоническом трезвучии *Re* мажора, застывающее, однако, на четвёртой повышенной ступени *соль-диез*.

Романсы Е. Коки и Е. Доги различаются по стилю, это различие необходимо учитывать как вокалисту, так и пианисту-концертмейстеру. Если романс Е. Коки написан в традициях городского романса XIX столетия, то в романсе Е. Доги синтезируются черты романса и массовой эстрадной песни. Но главное стилевое отличие этих романсов, сочиненных на один и тот же текст, состоит в отношении к музыкальному фольклору. В романсе Е. Коки национально-характерные признаки отсутствуют, поскольку романс сочинен в 1940 году, когда композиторское профессиональное творчество только зарождалось, и традиция фольклоризма ещё не была сформирована. Кардинально другая ситуация во взаимоотношении композиторского и фольклорного начала была в 1985 году, когда сочинился романс Е. Доги. К тому времени уже выработалась у молдавских композиторов практика взаимовлияний фольклора и авторских композиторских выразительных средств. Поэтому национально-почвенное начало в романсе Е. Доги проявилось очень явно, хотя молдавский музыкальный фольклор претворяется в нем опосредованно, т. е. без цитирования.

Отметим главные национально-характерные признаки. В вокальной партии – это опора на строгую диатонику, использование параллельно-переменного лада: *ре мажор* – *си минор*. В мелодике можно обнаружить типичные интонационные ячейки, близкие народным молдавским песням. Это, например, начало вокальной партии сразу с вершины источника, т. е. с высокого и длительно выдерживаемого звука *ре* второй октавы и затем постепенного ниспадания мелодии. Обращает на себя внимание также неоднократные включения в вокальную партию цепочек нисходящих секундовых задержаний (см. такты 20 – 22; 28 – 31). В романсе можно встретить и типичные для лирических народных песен окончания фраз, а именно нисходящие плавные задержания от второй ступени к первой (см. такты 35, 39 – 40).

Фольклорным ароматом пронизана и вся фортепианная партия, в которой методично, и в то же время разнообразно имитируется цимбальная фактура, свойственная лэутарской исполнительской практике. В фортепианной партии можно выделить три типичных цимбальных фактурных формулы:

- 1) Начиная с фортепианного вступления и далее звучат характерные арпеджированные пассажи на тоническом трезвучии *Re* мажора с захватом четвертой повышенной ступени, акцентируя вводно-тоновую к пятой ступени.
- 2) В тактах 12, 13, 16 и в начале коды романса композитор использовал другую фольклорную формулу, основанную на быстром виртуозном чередовании аккордов из контрастных регистров.
- 3) В разделах *d* и *d'* фортепианная фактура имитирует ещё один виртуозный приём скрытого двухголосия, когда быстрые пассажи шестнадцатых длительностей расслаиваются на две линии: верхнюю мелодическую и нижнюю остигатную из репетиций одного и того же

звуча.

В заключение отметим, что изучение романсов молдавских композиторов на стихи М. Эминеску требует глубоких аналитических знаний, касающихся содержания поэтических шедевров румынского классика, формы романсов, стиля, соотношения вокальной и фортепианной партий, музыкальных приёмов национальной характерности. Надеемся, что данная статья даёт импульс дальнейшим нужным исследованиям, а также поможет преподавателям и студентам применить на практике методику освоения не только этих, но и других романсов, сочинённых на стихи гениального романтика.

### Библиографические ссылки

1. POJAR, S. Mihai Eminescu și muzica. În: *La steaua. Romane pe versuri de Mihai Eminescu*. Chișinău, 1989.
2. РЕШЕТНЯК, Л.; ЧУКАЛОВСКАЯ, В.; ШЕВЧЕНКО, Н. Рахманиновский контрапункт: новые свойства и стилевые особенности (на примере романсов). В: Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону, 1994.
3. ЯКОВЛЕВА, А. Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства. В: *Звучащая жизнь музыкальной классики XX века*. Москва, 2006.

## VIȚA DE LĂUTARI ȘTEFĂNEȚ LA CONFLUIENȚA TRADIȚIONALULUI ȘI MODERNULUI THE DYNASTY OF FIDDLERS ȘTEFĂNEȚ AT THE CONFLUENCE OF TRDITIONAL AND MODERN

NICOLAE SLABARI,

doctorand an. III,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Fiddlers' activity is strongly related to the cultural context of a folk area, becoming its remarkable representatives through their achievements. The dynasty of musicians Ștefăneț, also left an imprint on the cultural life of the northern area of Moldova; nowadays, representatives of the younger generation, continuing the family tradition, treat folklore in a modern version.*

În urma investigațiilor de teren, efectuate în zona de nord a Republicii Moldova pe parcursul anilor 2007-2010, am cunoscut numeroși lăutari, dinastii cu tradiții și obiceiuri, fiecare afirmându-se prin manieră originală de interpretare, implantată în propriul univers muzical. În urma comunicării cu unii din ei am acumulat un volum considerabil de date importante despre lăutarii și viața culturală a zonei. Printre aceștia vom numi o pleiadă întregă de instrumentiști-virtuozi – Victor Cioclea (n. 1958, s. Larga, or. Briceni), Gheorghe Lavric (n.1964, s. Colicauți or. Briceni), Dumitru Bălău - Căldare (n. 1923, s. Bașcani or. Soroca), Viorel Cațăr (n.1967, s. Țarigrad or. Drochia), Ion Strungaru (n. 1980, or. Edineț), dinastia Berbeci (s. Cuhnești or. Glodeni), dinastia Buga (s.Iablona or. Glodeni), dinastia Ciobanu (or. Edineț), dinastia Ștefăneț (or. Rîșcani) și mulți alții.

Astăzi, găsim tot mai puțini reprezentanți ai muzicii de tradiție orală, instruirea muzicală devenind o necesitate firească. Printre reprezentanții fenomenului lăutăriei din zona de nord a Republicii Moldova este cunoscută și vița de lăutari Ștefăneț, originară din satul Grinăuți, Rîșcani.

Primul reprezentant al dinastiei Ștefăneț este violonistul Tudor Efim Ștefăneț (1901-1979), leader al unui taraf tradițional<sup>1</sup>, constituit într-o formulă instrumentală modestă: o vioară (Tudor Efim Ștefăneț), un flaut (Gheorghe Brînză), o trompetă (Vasile Dănilă) și o tobă (Toader Crețuleac). Ținem să menționăm că aceștia erau lăutari solicitați la ceremoniile din zona respectivă. Tudor nu a avut studii muzicale speciale. El a transmis meseria de lăutar fiilor săi, iar aceștia – generațiilor ce urmau să vină, astăzi fiind cunoscută o dinastie de instrumentiști, cu un arbore genealogic constituit din cinci generații.

Aristid (1927-2006), primul fiu al lui Tudor, un împătimit al viorii, a activat cu tatăl său pe tot parcursul vieții, însușind un vast repertoriu, specific zonei de nord a Republicii. Aristid a dus povara

<sup>1</sup> Interviuri realizate cu Serghei Ștefăneț (2009), Ion Ștefăneț (2009), Gheorghe Ștefăneț (2009).

de profesor în sînul familiei, învățîndu-i măiestria lăutăriei pe toți descendenții ei, astfel, contribuind enorm la realizările actuale pe care le au reprezentanții dinastiei<sup>2</sup>.

Al doilea fecior, Serghei (1929-2010), a început să studieze vioara la vîrsta de 9 ani, iar mai tîrziu trompeta (1941) și acordeonul. Cîntă la petreceri cu membrii familiei. Studii muzicale de specialitate Serghei nu a avut, însă menționează că „serviciul militar (1949 – 1952) a fost cea mai mare școală, care i-a oferit o instruire muzicală pentru tot parcursul vieții”. Ca instrumentist în orchestră, tînărul lăutar, a studiat clarinetul, saxofonul, instrumentele de alamă (tuba, altul, tenorul, baritonul) și, paralel, însușește arta orchestrației, cunoștințe oferite de dirijorul orchestrei. Activitatea sa artistică include un șir de realizări printre care:

- în 1953 instrumentist în orchestra militară din Bălți;
- în 1954 dirijor al orchestrei mixte (de muzică populară și de fanfară) din satul natal;
- din 1970 este invitat de conducătorul de atunci, Dumitru Căldare, să activeze ca interpret-trompetist în orchestra „Lăutarul” din Bălți;
- în 1986 este dirijor al orchestrei de fanfară în satul Mărăndeni, raionul Rîșcani;
- în 1993 deține postul de profesor de vioară și dirijor de orchestră la Școala de muzică din Fălești;
- din 2002 pînă în 2008 este profesor de vioară, trompetă și saxofon la Școala de Arte „George Enescu” din or. Bălți.

La jubileul de 50 ani ai școlii întemeiază o orchestră simfonică pentru care semnează un șir de creații și aranjamente, atît pe teme folclorice, cît și moderne. În prezent Serghei se mîndrește cu nepotul său Adrian (fiul feciorului Ghenadie), care studiază vioara la Școala de Arte „Alexei Stîrcea” din municipiul Chișinău.

Serghei Ștefăneț a marcat profund viața culturală a zonei de nord a Republicii Moldova, fiind cunoscut ca un remarcabil lăutar, un celebru instrumentist, dirijor și profesor, lăsînd un număr impunător de creații semnate și orchestrate pentru elevi, studenți și muzicieni profesioniști, pe care le recunoaștem în cadrul studiilor la instituții de învățămînt ori difuzate de sursele mass-media și internet.

Tabloul perfect de lăutari din dinastia Ștefăneților este întregit și de cel de-al treilea fecior – Ion (n.1936), care pe parcursul vieții se dedică saxofonului. Ca instrumentist se remarcă în cercul de lăutari din zonă prin virtuozitatea interpretativă. Ca profesor, a instruit un număr impresionant de elevi. De asemenea, a semnat mai multe aranjamente pentru orchestra de muzică populară și de fanfară. Tradiția familiei de a educa noi discipoli îi revine și lui, instruind o nouă generație de muzicieni talentați, și anume pe cei trei feciori ai săi: Anatol (n.1956) – vioară și violă (braci), Alexandru (n.1960) – vioară și Sergiu (n.1962) – saxofon soprano.

Vom remarca că meșteșugul de lăutar pe care l-a transmis Tudor Efim Ștefăneț feciorilor săi (Aristid, Serghei, Ion și Gheorghe), în timp, capătă o nouă imagine în activitatea reprezentanților generației tinere a dinastiei Ștefăneț.

Cel care s-a afirmat în mod deosebit este Anatol Ștefăneț. Ținem să menționăm că este primul membru al familiei care are studii muzicale de specialitate. Activitatea sa profesionistă începe cu pagina de violonist al Ansamblului Academic *Joc* și mai apoi ca altist în Orchestra Națională *Lăutarii*. În anii '90 Anatol își schimbă direcția activității prin fondarea formației *Trigon* (1992). Repertoriul acestei formații este direcționat multilateral, conținînd și o fuziune a folclorului cu jazz-ul, exemplu fiind primele 3 CD-uri inspirate din folclorul moldovenesc: “L'art du bratsch”, vol. I (1994) și “L'art du bratsch”, vol. II (1997), care conțin atît melodii lăutărești învățate de la predecesorii dinastiei Ștefăneț (Tudor, Aristid, Serghei, Ion), cît și creații preluate din repertoriul lăutarilor din zona de nord a republicii. Aceste CD-uri au fost menționate cu două premii *Grand Prix* (1994 și 1997) de *French Academy of Arts Charles Croux*. Cel de-al treilea *The Moldovan Wedding in Jazz* (1994), a fost dedicat ceremonialului nupțial din zona de nord a republicii, reprodus într-o viziune contemporană, utilizînd diverse procedee ale tehnicii repetitive, metroritmice cu armonii complexe și efecte sonore. CD-urile menționate au fost promovate de casa de discuri *Buda Records* (Franța). Astfel, în scurt timp, formația devine celebră, avînd o manieră

<sup>2</sup> Interviuri realizate cu Serghei Ștefăneț (2009), Ion Ștefăneț (2009), Gheorghe Ștefăneț (2009).

interpretativă originală cunoscută în lumea întreagă. Într-un interviu Anatol spunea că: „geografia formației *Trigon* începe de la Noua Zeelandă pînă la insulele Canare, din Japonia pînă în Marea Britanie și așa mai departe, nemaivorbind de Europa, pe care am cutreierat-o în lung și-n lat”.

Actualmente, formația *Trigon* deține în palmaresul său 12 CD-uri realizate cu personalități marcante din lumea muzicii: Ivo Papazov, Enver Izmailov, Okay Temiz și participarea la circa 70 de festivaluri organizate în lumea întreagă.

Un merit deosebit îi revine lui Anatol Ștefăneț în cultura Republicii Moldova. Acesta este legat de organizarea festivalului anual *Ethno-jazz* la Chișinău, în cadrul căruia publicul autohton are posibilitatea de a cunoaște eminenți muzicieni ai genului. Ideea festivalului, spune el: „a apărut în 2002, în sînul formației *Trigon* și acesta este organizat independent de formație. Grație istoriei pe care o avem, festivalul ne oferă o încredere deosebită. De la prima ediție, am stabilit o scală valorică pe care am depășit-o în fiecare an, aceasta oferindu-ne posibilitatea ca publicul pe parcursul tuturor edițiilor să obțină încredere în comitetul organizatoric, și astfel, să putem organiza festivalul” [2,].

Pe lîngă meritele menționate, Anatol este cunoscut și în calitate de compozitor, scriind muzica la spectacolul *Metamorfozele* (regizor Sandu Grecu) și muzica la filmele *Lupii și zeii* și *Nuntă în Basarabia*.

Revenind la arborele genealogic al dinastiei Ștefăneț, vom menționa și prezența mezinului Gheorghe Ștefăneț (n.1941), pedagog prin vocație, șef al catedrei *Instrumente populare*, la Colegiul de Muzică din Bălți. Și el s-a dedicat profesiei de pedagog și muzician, propagînd muzica tradițională alături de cei mai vestiți lăutari din zona de nord a Republicii Moldova. Și-a început studiile muzicale (clarinet) la vîrsta de 27 de ani la Institutul Pedagogic *Alecu Russo* din Bălți, deși, la acel moment, deja poseda perfect saxofonul și cînta în orchestra familiei. A activat la Colegiul de Muzică și Pedagogie din municipiul Bălți, în calitate profesor de clarinet, saxofon, oboi, flaut, nai, fluier. A cîntat cu frații Serghei și Ion Ștefăneț în orchestra *Lăutarul* (Bălți), apoi în orchestra uzinei *Lenin* din Bălți, etc. Actualmente, este profesor la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga*, școlile de arte *A. Stârcea* și *V. Poleacov*. În 2005 este distins cu titlul onorific „Om emerit”.

A păstrat și el tradiția familiei de a educa noi discipoli, astăzi fiind cunoscuți de publicul meloman al Republicii Moldova: frații Marcel (n.1974), Edgar (n.1970) și Veaceslav (n.1986) Ștefăneț.

Marcel a început să studieze vioara, profesor fiindu-i unchiul Serghei, de la vîrsta de șase ani. Deja la 14 ani cîntă la ceremonii împreună cu tatăl său. În 1989-1992 urmează exemplul lui Anatol, urmînd studiile la Colegiul de Muzică din Bălți, clasa vioară și, deja la anul II, este invitat să cînte în celebra Orchestră Națională de muzică populară *Lăutarii* condusă de Nicolae Botgros. În 1992 își continuă studiile muzicale la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, catedra Vioară și dirijat de orchestră. Primele realizări importante în activitatea violonistului apar în 1994, cînd devine laureat al Concursului Național *Barbu Lăutarul*, interpretînd o suită de melodii populare din repertoriul familiei. În același an este angajat ca dirijor al Orchestrei Cancelariei de Stat *Basarabia*, cu care a participat la festivaluri de folclor organizate în Belgia, Spania, Franța și Finlanda. În 1996 este lansat albumul Folk-Jazz-Trio *Miraj* în componență triplă cu Igor Iachimciuc – chitară și voce, Marcel Ștefăneț – vioară, Cezar Cazănoi – flaut.

La începutul anului 1999, Marcel și Edgar Ștefăneț (fratele mai mare – un acordeonist virtuos și un maestru al orchestrației) au lansat un proiect original de muzică folclorică instrumentală, care include practic toate stilurile zonale din arealul românesc și spațiul balcanic. Pe parcursul unui deceniu au reușit să promoveze multe talente din țară și de peste hotare, realizînd un șir de proiecte muzicale: cu Luminița Caluta (voce), Sergiu Băluțel (instrumente aerofone), Igor Rusu (voce), Mihai Grosu (voce), Ana Maria Stoian (voce), Sorin Filip (voce), Geta Burlacu (voce), Natalia Proca (voce), George Tăbăcaru (voce), Lilia Roșca (voce), surorile Lupu (voce), Vadim Gheorghelaș (voce), Valentin Boghean (instrumente aierofone), Anatol Ștefăneț (violă), Valeriu Cașcaval (țambal), Dorin Buldumea (instrumente aerofone). Au semnat un șir de orchestrații pentru interpreți din Republica Moldova și România: Anișoara Dabija, Andreea Voica, Stana Izbașa, Ion și Ionuț Dolănescu, Maria Ciobanu, Margareta Clipa, Andra ș. a. De altfel, au colaborat cu diverse orchestre și interpreți cunoscuți în



arealul românesc<sup>3</sup>.

La 5 septembrie 2006, Marcel Ștefăneț a pregătit o nouă surpriză publicului autohton – proiectul *Transbalkanica* lansat la București, și destinat în special generației tinere. Acest proiect include creații inspirate din folclorul autohton, cu o tratare contemporană, aplicându-se tehnologii sonore și programe muzicale computerizate. Albumul include 14 piese, „luând ascultătorul într-o croazieră imaginară”, cum ar fi spre exemplu „superba Moldova, rurală și metropolă plină de viață, care inspiră sentimente de nostalgie neașteptată” [3].

*Transbalkanica* este cel mai amplu proiect muzical lansat de casa de discuri *Media Pro Music* pe piața muzicală românească. E un spectacol muzical, în care autorul interpretează practic la toate modelele de vioară cunoscute: vioară clasică, vioară cu cinci coarde, vioară cu goarnă și vioară electrică. Autorul utilizează în proiect diferite scordaturi specifice muzicii lăutărești, procedee tehnice foarte rar întâlnite și extrem de complicate în execuția violonistică tradițională. Într-unul din interviuri, referindu-se la proiectul *Transbalkanica*, Marcel Ștefăneț menționează: „Ascult, practic, tot ce ține de muzică, mă strădui să prind, să înțeleg gândul compozitorului, interpretului în orice gen muzical. Ascult jazz, muzică clasică, ethno, rock, jazz-rock, dar am preferințe mai mari în muzica populară. Admir personalități care au rămas în istoria folclorului muzical, cum ar fi renumiții violoniști Ion Drăgoi, Ion Petre Stoican. Așa cum interpreții de muzică clasică au pietate pentru Bach, Mozart, așa și eu am dragoste și respect deosebit pentru acești muzicieni.

Muzica pe care o prezint, conține un șir de elemente interpretative împrumutate din muzica clasică, predominant fiind, însă, folclorul românesc. Acompaniamentul acestei muzici este unul computerizat, stilizat și modernizat. Am încercat să evit stilurile muzicale consacrate, pentru a obține ceva nou și inedit. Se pot sesiza, însă, și influențele muzicii jazz și folk, care rămân a fi doar câteva elemente pe care le folosesc în ceea ce creez. Pe lângă virtuozitatea propriu-zisă, în piesele mele persistă dorința de a confirma că muzica românească poate fi interpretată la un nivel profesionist la fel de ambițios ca și în alte domenii muzicale apreciate în lume.

Formația *Transbalkanica* este premiantă (februarie 2006) al Concursului organizat de revista americană *Global Rhythm*. Piesa *Transbalkanica* a fost prezentă pe compilația cu același nume, într-un tiraj de 120.000 de exemplare, cu primul extras pe *single* (piesa de reprezentare). De asemenea, a fost nominalizată în etapa finală a *Concursului Internațional de Muzică* din Los Angeles, unde au participat 15.000 de concurenți, iar noi ne-am plasat pe locul 14 în categoria *World Music*. Cea mai mare surpriză pe care ne-a oferit-o destinul este Marele Premiu la *Concursul Internațional de Muzică John Lennon*, la care au participat peste 500.000 de albume” [3].

Un alt reprezentant din vița de lăutari Ștefăneț este Veaceaslav Ștefăneț (n.1986), un violonist tânăr, promotor al folclorului, actualmente student la A.M.T.A.P., catedra instrumente cu coarde. Este un violonist cu mari perspective și idei îndrăznețe, care și-a început activitatea artistică în Orchestra Fraților Advahov (2006–2008), apoi în Orchestra Națională *Lăutarii* (2008-2009). Este un succesor ambițios al ideilor propagate de Anatol și Marcel, mândrindu-se deja cu câteva creații realizate în maniera acestora.

Activitatea lăutarilor este strâns legată de contextul cultural al unui spațiu folcloric, devenind, prin realizările lor, reprezentanți de seamă al acestuia. Astfel, și vița de lăutari Ștefăneț, a marcat viața culturală a zonei de nord a Republicii Moldova. Iar, în prezent, reprezentanții generației tinere, continuă tradiția dinastiei, tratând folclorul într-o viziune modernă.

## Referințe bibliografice

1. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
2. ȘTEFĂNEȚ, A. „*Faima festivalului s-a dus în lume*”: Cinci întrebări pentru Anatol Ștefăneț, conducătorul formației Trigon. Interlocutor Munteanu, N. In: Jurnal de Chișinău. [online]. [25.09.2006]. Disponibil pe internet: <http://www.music.md/news.php?nid=1315>.
3. ȘTEFĂNEȚ, M. „*În fiecare notă bate o inimă vie*”: Interviu cu violonistul Marcel Ștefăneț, autorul proiectului *Transbalkanica*. Interlocutor Gherasim, G. T. In: Timpul. [online]. [28.04.2006]. Disponibil pe internet: <http://www.music.md/news.php?nid=1121>.

<sup>3</sup> Interviu realizat cu Edgar și Marcel Ștefăneț (2010).

# REFLECȚII ASUPRA FENOMENULUI ORNAMENTAL ÎN CÂNTECUL TRADIȚIONAL

REFLECTIONS ON THE ORNAMENTAL PHENOMENON IN THE TRADITIONAL SONG

SVETLANA DOROȘ,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The present article sets forth some thoughts concerning the ornamental phenomenon in the traditional song. It is necessary to carry out pluridimensional research at the level of musical anthropology that could reveal the psycho-physiological, ritual, semantic and communicational basis of the ornament which, in its turn, defines the rhythmico-melodic structure and the presence of the ornament in the musical texture.*

Originalitatea creației artistice a poporului român se axează pe un fapt fundamental, cel al locuirii permanente pe teritoriul dat, pornind din preistorie. De-a lungul unei îndelungate perioade istorice, se constituie o tradiție strălucită de artă și cultură „crescută din marele spațiu politic și cultural al traco-iliro-dacilor, moștenind la rândul său splendidele culturi neolitice și din epoca bronzului, dezvoltate pe teritoriul de formare a poporului român” [1, 41].

Această artă și cultură s-a diversificat neconținut, „întâlnindu-se de-a lungul timpului cu unele din cele mai importante arii și curente de civilizații și artă din această parte a lumii, în primul rând cu cea greco-romană și mai târziu cu cea bizantină. În același timp, poziția geografică a spațiului românesc și întâmplările unei istorii bimilenare au determinat, la epoci diferite, contacte fertile cu ilustra lumea a Orientului persan și indian, cu lumea occidentală medievală germanică, dar și neolatină, precum și cu cea a slavilor nordici” [1,41]. Astfel, cultura tradițională românească a păstrat, în variatele ei domenii, amprente asimilate ale acestor lumi și epoci diverse, care s-au adăugat în fondul autohton dominant și au îmbogățit într-un mod aparte manifestările de artă populară.

În imensele straturi ale istoriei și ale vieții sociale desfășurate pe pământul românesc de-a lungul mileniilor, nenumărate sunt mărturiile care vorbesc despre o impresionantă continuitate a civilizației și a culturii. Unelte, locuințe, îmbrăcăminte, creații folclorice ș.a., constituie serii neîntrerupte de elemente studiate sub diverse aspecte de diferite științe.

Persistența în prezent a unei serii de elemente de cultură tradițională materială și spirituală la poporul nostru este de excepțional interes pentru studiul civilizației și culturii atât din sud-estul și centrul Europei, cât și din spații geografice mult mai îndepărtate. Printre aceste elemente se numără ornamentul, caracteristic de fapt, tuturor culturilor etnice.

Cu regret, la noi, ornamentul este studiat mai mult cu referire la domeniul culturii materiale și neînsemnat în raport cu arta muzicală tradițională. Vom puncta în continuare unele teze vis-a-vis de utilizarea ornamenticii în cântecul tradițional, legate de câteva întrebări esențiale: *de ce* este prezentă, *unde* anume în cadrul melodiei este folosită și *ce fel* de ornamente.

La întrebarea *ce fel* de ornamente sunt întrebuițate în cadrul unei melodii sau a unui grup de melodii, preferința pentru unele sau altele, este mai facil de răspuns. Pentru aceasta este suficient de a realiza o analiză structurală, aplicând metoda respectivă prin direcțiile ei fundamentale – funcție, loc, frecvență, ordine a unui material cât mai bogat și transcris sinoptic. În rezultat, putem realiza o clasificare a potențialelor tipuri de ornamente în cântecul tradițional.

Evident, pot apărea dificultăți din cauza intonării netemperate a acestora și neîncadrării unora din ornamente în schemele deja cunoscute din muzica academică. Însă, și acestea pot fi rezolvate, apelând la realizările muzicologilor țărilor orientale și asiatice, pentru care interpretarea netemperată, în sensul academismului occidental, este un lucru firesc, spre exemplu, Alain Danielou, pornind de la studiul muzicii indiene, prezintă o scară muzicală completă cu 52 de sunete cuprinse într-o octavă, care pot fi intonate exact și recunoscute de o ureche antrenată [2, 265].

În ceea ce privește răspunsul la întrebarea *unde* în cadrul melodiei este folosită ornamentica, acesta implică mai multe aspecte care necesită clarificare. Astfel, pentru depistarea locului ornamentului

în melodia vocală, se vor separa teoretic cele trei straturi [3, 15], care alcătuiesc o melodie: primul, ce reprezintă fundamentul sonor - respectiv sistemul intonațional, al doilea - conexiunile melodice propriu-zise și al treilea - ornamentele. Totodată, *în mod paradoxal, ornamentele sunt funcționale. (...) de multe ori ceea ce considerăm ornament se dovedește a fi de fapt o parte integrantă a texturii compoziției* [3,12]. De asemenea, în acest context, apare încă o întrebare ce poate fi clarificată doar în urma analizei unei cantități mari de creații muzicale și a multiplelor variante ale acestora - practic până la epuizare, și anume: utilizarea ornamentelor are o anumită preferință a locului în arhitectura melodiei sau sunt folosite aleatoric.

Întrebarea *de ce* sunt ornamentate melodiile este mai complicată, deoarece utilizarea acestora nu constă doar dintr-o simplă dorință de a înfrumuseța, cu toate că se știe că „odată cu formele incipiente ale vieții sociale, alături de graiul vorbit, omul primitiv începe să-și facă o anumită reprezentare despre natura înconjurătoare și despre legăturile cu semenii săi, iar năzuința spre frumos se manifestă și ea prin ornamentarea uneltelor și armelor, ca și prin podoabele pentru care omul primitiv a manifestat o timpurie preocupare” [4, 12]. Prezența ornamenticii colportă sensuri mult mai profunde legate de semantica, semiotica, fundamentul psiho-fiziologic și artistic al fenomenului dat.

Prin natura ei, muzica pune în evidență, cu predilecție, lucruri aflate pe traiectoriile dinamicii psihice ale omului, oglindind universul sentimentelor și aspirațiilor umane într-un fel caracteristic, printr-o poetică muzicală de aleasă finețe, rezultat al unor simbioze și metamorfoze cuprinzătoare. Dincolo de structură, de materia sau forma muzicală, și tocmai datorită virtualităților înrădăcinate în aceste elemente, se degajă acea comunicare spirituală codificată în muzică, acel mesaj de esență artistică și, implicit, socială, care legitimează compoziția realizată, situând-o în condiții culturale definite.

Correspondența subtilă dintre *sufletul uman și plăsmuirea ornamentală* este fără îndoială existentă în creația muzicală tradițională. Totodată, ornamentele muzicale sunt în legături multiple cu cele din arta materială și se încadrează, de fapt, în sistemul complex al ornamenticii tradiționale. „Această originalitate în plastică, dar și în muzică, rezidă în dozaj, în consecvența stilistică, echilibru, măsura și ritmul distribuției elementelor ornamentale, în alternanța dintre plin și gol, accent și neaccent, substanță și spațiu; și, în sfârșit, în lipsa fricii de gol” [3, 8].

Putem completa aici ideea dată, selectată de S.Rădulescu din *Trilogia culturii* de L.Bлага, și anume: poate nu numai prin lipsa fricii de gol, dar și prin prezența constructivă a acesteia față de un spațiu necunoscut, poate fi și ritual, și tendința de a-l umple prin anumite acțiuni rituale, magice, exorcism, manifestări sonore etc. Să ne amintim de hăulit, sau elementarul ecou interpretat dintr-un impuls psiho-fiziologic, codificat în ființa noastră umană. De asemenea specificul interpretării colindelor reflectat și în particularitățile lor structurale. Mă refer la principiul fluidității, interpretării dintr-o „răsuflare” de către ceata tradițională pentru a susține un continuum temporal de execuție, evenimential, festivizant, ceremonial și consacrat [5, 226]. Aceste constatări susține argumentul de natură rituală al prezenței ornamentului și în spațiul sonor muzical.

Pornind de la unul din principiile fundamentale în sistematizarea și interpretarea științifică a faptelor de folclor și anume determinismul social-istoric al acestora și analiza lor în contextul social în care sunt integrate, cercetarea fenomenului ornamental în muzica folclorică nu poate fi realizată fără dezvăluirea unor caracteristici esențiale ale ornamenticii din arta populară. Între aceste domenii există multiple relații, axate pe un fundament comun - cultura tradițională, caracterul sincretic al acesteia, și evident existența în spațiu și în timp a unui popor. Ornamentica populară constituie totalitatea elementelor, motivelor și compozițiilor ornamentale reunite în cuprinsul unei arte populare naționale. Întotdeauna și pretutindeni, formele ornamentale din arta populară, artele ornamentale ale tuturor popoarelor nu exprimă o creație plastică strict individualizată, ci s-au materializat într-un context etnopsihologic și etnocultural, în aria stilistică a unei comunități ce sintetizează anumite norme sau legi tradiționale pe care generații succesive de creatori plastici populari le preiau și le dezvoltă. „În suita de activități spirituale care se desfășoară în ansamblul comunităților etnoculturale, ornamentica populară exprimă, prin excelență, manifestarea unei prezențe în comun, un fenomen specific de comunicare de la un creator popular colectiv sau individual(emițător) la un purtător cultural și artistic(receptor), un mesaj caracterizat printr-un limbaj de o rară bogăție de forme și virtuozități lineare sau libere,

ritmice sau aritmice, repetitive sau alternante, simetrice sau asimetrice, prin juxtapuneri cromatice care însoțesc și accentuează adesea decorul popular, în chip diferențiat de la o grupă de popoare la alta, de la un popor la altul, de la o zonă etnografică la alta etc”.[6, 62].

În acest sens ornamentica populară constituie un mijloc de comunicare, asemenea unui cod, între creatorii care știu să codifice și purtătorii care înțeleg să decodifice mesajul astfel recepționat. Semnele utilizate depășesc calitatea de simple semne grafice, devenind ornamente, în măsura în care agenții transmițători și receptori, în calitatea lor de membri ai unei comunități zonale, naționale etc, le acordă această funcție estetică și social-culturală totodată.

Legat în mod organic de obiectele pe care le împodobește, prin caracterul său predominant, ornamentul în arta populară își are o problematică specială a sa. El include nu numai sensurile înțelegerii frumosului, ci și pe acelea mai complexe ale semnificațiilor istorice și sociale ce au contribuit la apariția și mai ales la evoluția lui. Ornamentul „în arta populară este o uriașă și în parte încă nedescifrată carte „nescrisă”, dar alcătuită din semne ordonate după reguli de o vechime imemorabilă și totuși mereu nouă. Reflectând organizarea socială și evoluția istorică, urmând calea dezvoltării tehnologice, ornamentul are înscrise în el o mulțime de informații ce se oferă însă privitorului sau cercetătorului în forme adesea criptice. „Citirea” lor necesită o descifrare implicând o cunoaștere întinsă a tuturor „semnelor” similare sau corespunzătoare din diferite arii de cultură”. [7, 6]

Studiind ornamentele tradiționale țărănești în arta materială etnologii au ajuns la o constatare surprinzătoare. Acestea, împreună cu alte semne din arta decorativă, își găsesc corespondent în „semnele utilizate în vechile scrieri din bazinul mediteranean, din Asia Minoră și de pe vechiul curs al Indusului (civilizația Harappa)” [8, 17]. Astfel, ornamentica noastră cuprinde aproape integral și ca motive de bază, majoritatea semnelor, scrierilor menționate – ideogramatice, hieroglifice sau silabice. Sensurile și semnificațiile acestor semne-ornamente specifice artei noastre tradiționale s-au pierdut demult sub diferite influențe, inclusiv ale timpului, păstrându-se sub formă decorativă. Sensuri și semne comunicative cu siguranță se conțin și în ornamentica din cântecul tradițional.

Descoperim, de asemenea, similitudini între ornamentele din melodică cântecului tradițional și cele din arta materială la nivelul arhitectonic și cel funcțional. Spre exemplu: un mijloc simplu de ornamentare a țesăturilor este *alternarea culorilor*, alternarea unor *registre* diferit colorate în urzeală; delimitarea unor câmpuri diferit colorate, formând ornamentele, prin fire ce nu corespund lățimii integrale a bătelii, introduse cu mâna pe anumite porțiuni ale țesăturii; sau *tehnică ornamentală cu fire întrepătrunse* specifică Moldovei reprezintă modul de imbinare a firelor care formează modelele. La schimbarea culorii, firele ... *diferit colorate se întâlnesc pe același fir de urzeală pe care îl urmăresc alternativ*; sau printre fire sau pe rost - tehnică de țesut în care motivele ornamentale sunt realizate compact, cu legătura între ele. Peste fire – *trecerea firului pe deasupra țesăturii de fond peste un anumit număr de fire* ale urzelii, crescând sau descrescând motivul ornamental. În relief, tehnica de decorare a țesăturilor este realizată prin ...introducerea unuia sau mai multor fire groase între firele urzelii [1, 8] etc.

Putem descoperi aceleași similitudini și în raport cu arhitectura populară. Semnificația ornamenticii în arhitectura populară constă în faptul că aceste elemente decorative sunt în același timp, și elemente constructive, motivele ornamentale având un conținut benefic, ușor de înțeles de orice reprezentant al comunității. Aceste motive erau aducătoare de bine, prosperitate și fericire, totodată, de protejare a comunității de forțele malefice. Astfel cioplite sau țesute ele trebuiau să creeze un spațiu de protecție.

Cele mai răspândite și mai specifice motive țin de simbolismul soarelui și sunt reprezentate sub formă de cercuri concentrice, rozete, spirale de toate tipurile, pomul vieții, etc. Dacă am face abstracție de la obiectul la care se referă aceste descrieri de tehnică ornamentală – arta materială, cu același succes le putem atribui și la cea imaterială. Remarcăm că ornamentele sunt fenomene suprasrturale. Ele reflectă, evident, în modalități specifice artei tradiționale, lumea încojurătoare, natura și viața, ocupațiile și obiceiurile, contactul cu alte zone etno-folclorice și popoare, ceea ce subliniază într-un mod particular conținutul și caracterul social al acestei arte, iar, totodată, o viziune asupra lumii și a raportului omului cu ea.

Așadar, am expus doar câteva gânduri referitor la fenomenul ornamental în cântecul tradițional.



Aceasta necesită o cercetare pluridimensională la nivel de antropologie muzicală ce ar desvălui fundamentul psiho-fiziologic, ritual, semantic și comunicațional al ornamenticii, care la rândul lor determină structura ritmico-intonațională și prezența ornamentului în textura muzicală.

### Referințe bibliografice

1. STOCA, G; PETRESCU, P. *Dicționar de artă populară*. București: Editura Enciclopedică, 1997.
2. TEODOREANU, N. Aspecte ale funcționalității pentatonicului. **În:** *Centenar Constantin Brăiloiu*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994.
3. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura Muzicală, 1998.
4. GHIRCOIAȘU, R. *Contribuții la istoria muzicii românești*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.P.R., 1963.
5. MARIAN, M. Colinda – experiență a sacrului. **În:** *Anuarul Institutului de etnografie și folclor Constantin Brăiloiu*, serie nouă tom 3., București, 1992.
6. DUNĂRE, N. *Ornamentica tradițională comparată*. București: Meridiane, 1979.
7. PETRESCU, P. *Motive decorative celebre (contribuții la studiul ornamenticii românești)*, București: Meridiane, 1971.
8. ALDEA, Gh. Ornamentul – simbol, element de continuitate românească. **În:** *Imagini și permanențe în etnologia românească*. Chișinău: Știința, 1992.

# Arta teatrală

## DRAMA SLOVACĂ MODERNĂ ÎNCEPÂND CU ANII '60

SLOVAK MODERN DRAMA SINCE 1960S

MILOŠ MISTRİK,

doctor, teatrolog, director,  
Institutul de Teatru și Film, Slovacia, Bratislava

În cartea sa "Teatrul absurdului" (1961) criticul englez de teatru Martin Esslin nu a scris nimic despre contribuția creatorilor slovaci la fenomenul dezbătut. Doar într-o carte apărută mai târziu "Cronici scurte" (1970), a fost menționat dramaturgul slovac Peter Karvaš. Oare nu am putea găsi un teatru slovac și o altă contribuție la unul dintre cele mai importante curente artistice ale secolului XX? În articolul compus din două părți (1. Din întinericul anilor '50; 2. Catifea și absurd după 1990) autorul caută răspuns la această întrebare.

### 1. From the Darkness of 1950s

In his book *The Theatre of the Absurd* (1961) English theatre critic Martin Esslin wrote nothing of the Slovak contribution to the theatre of the absurd. Only in a later book – *Brief Chronicles* (1970) – was there mention of the Slovak dramatist Peter Karvaš, though of none other. Was it right? Could not we find in the Slovak theatre any other contribution to one of the European most important theatrical stream of the 20th Century?

It is truth that in the 1950s, in Slovakia as in other countries of Central Europe, contacts with the Western part of the continent were limited. A relaxation came only in 1956, when the crimes of the Stalin personality cult were exposed and a gradual political thaw set in. As part of the then Czecho-Slovakia, however, Slovakia had still several more years to wait for certain civil and artistic freedoms to become manifest. The first public reactions of any significance to absurd drama came at the beginning of the 1960s, mostly from theatre scholars and critics. It was then that the first translations into Slovak were made and these began to be performed on our stages; at this time, too, the first Slovak plays in the mould were written.

Drama of the absurd began to appear on Slovak stages in the 1960s. The most frequently produced author was Sławomir Mrożek. The first of his plays to be performed – *The Turkey* – was staged in 1963: not at some experimental venue, but at Bratislava's showcase Slovenské národné divadlo (Slovak National Theatre). The same year students at the Vysoká škola múzických umení (Academy of Music and Dramatic Arts) in Bratislava put on *Striptease* and *The Party*, and another Bratislava theatre – Nová scéna (New Scene) – tackled *The Police*. Interest in Mrożek peaked with no fewer than three productions of his *Tango* (in 1967 at the Slovenské národné divadlo and at the theatre in Košice, and in 1969 at the theatre in Martin).

The first encounter with Samuel Beckett was via *Happy Days* at the Slovenské národné divadlo (1965), and one of the most important absurd theatre works of all – *Waiting for Godot* – had its Slovak premiere in 1968. This first outing of the play was also the opening production of a new Bratislava company, Divadlo na korze (Theatre on the Corso). This was a small theatre of contemporaries which developed a modern form of acting and put on a number of absurd plays – by Sławomir Mrożek and Arthur Kopit well as by Beckett – in addition to other satirical comedies and grotesque pieces (Gogol, Chekhov, Ostrovsky, Büchner).

Václav Havel was represented in Slovakia by two plays (*The Garden Party*, 1964 and *The Memorandum*, 1966 – in theatres in Nitra and Martin, as well as in Bratislava), but disappointment marked the reaction. Eagerly awaited in that decade were productions of Harold Pinter (*The Lover*, 1966, *The Homecoming*, 1968 – both at the Slovenské národné divadlo), but the critics took neither to

the plays nor the productions. In addition to the writers mentioned, Slovak theatres also put on in the 1960s plays by Eugene Ionesco, Albert Camus, Tadeusz Rózewicz, Edward Albee and others.

Among those to attempt the writing of absurd drama in Slovakia was Peter Karvaš. Particularly in his *Absolútny zákaz* (*Absolute Prohibition*, 1966-1969) Peter Karvaš did indeed treat an absurdist subject: the inmates of a run-of-the-mill block of flats are prohibited from looking out of their windows and have to wall them up. Those who protest are given a hard time. When they receive permission to open their windows again, they find that in the interim a wall has been built in front of them. Although Karvaš was taking a stance on the socio-political situation, the work does not otherwise present the typical traits of absurd drama – on the contrary, it has a „classic“ dramatic structure, rounded characters and no anti-heroes. The story ends with a positive message and not in philosophical nihilism. Some critics in the 1970s on several occasions proclaimed this play the Slovak incarnation of absurd drama. Some of them were motivated in this by the desire at last to find a Slovak absurd drama of quality, others by the wish to find a scapegoat for the nihilist destruction of Communist theatre. In the reality Karvaš's position was not that of the playwright of the theatre of the absurd. Although he was more than familiar with the phenomenon and wrote knowledgeably on it, his authorial creed was another, derived rather from a materialist philosophy; he was a rationalist and a realist. Earlier, in the 1950s, he had not always steered clear of the Communist schematicism, but from the close of that decade he had come to a scepticism in the Dürrenmatt mould and taken up with modern European existentialist drama. At the beginning of the 1970s, having supported the earlier leadership's moves towards Dubček's democratisation and liberalisation, he was penalised and his plays were banned. Among his works were three plays – *Velká parochňa* (*The Big Wig*, 1964, inspired by Brecht's *Roundheads and Pointedheads*), *Experiment Damokles* (*The Damocles Experiment*, 1966, close in theme to Dürrenmatt's *The Visit*) and *Absolútny zákaz* – proclaimed to be „absurd“.

The really pioneer of the Slovak drama of the absurd was Rudolf Skukálek, who wrote his *Hodinky* (*Watch*) in 1963. The events unfold around a triangle of two women and one man whose relations lay bare alienation, the loss of ideals and the inability to communicate with one another. Skukálek employed methods already familiar from Ionesco: discontinuity of dialogues, vacuity of language, mechanical refrains, the absence of any psychology of character. The play was staged by Bratislava's Divadelko poézie (Small Lyric Theatre) and was received by the critics with interest as the first domestic absurd drama, though they nevertheless criticised it for assuming only the outer markings of the absurd play and being less successful in attuning to its philosophical side. Rudolf Skukálek emigrated at the end of the 1960s and was the editor at the Radio Free Europe in Munich. Before, being in Slovakia, he wrote a further two plays – *Metla* (*The Broom*, 1964) and *Piliny* (*Sawdust*, 1965) – but these were never performed.

Another playwright, Juraj Váh, the author of a number of plays, influenced by existentialism and the theatre of the absurd, created a Slovak form of modern drama in *Lakrímia, mať naša* (*Lakrímia, Our Mother*, 1970). The play summarised a monumental tableau of three traumas which he had had to confront: the horror of totalitarian regimes and the Holocaust, the Soviet occupation of Czechoslovakia in 1968 and – the thing that allowed all this to happen – the *trahison des clercs* in the 20th Century. But, the artistic results were not entirely convincing or original.

A truly original form of theatre of the absurd in Slovakia was created by two entertainers and playwrights Milan Lasica and Július Satinský. In 1968 they attached themselves to Divadlo na korze, known as a young theatre played international authors of theatre of the absurd and they performed there *Večer pre dvoch* (*Evening for Two*, 1966), *Soirée* (1968) and *Radostná správa* (*Joyful News*, 1969). These performances were built of dialogues, brief scenes and cabaret banter in which they appeared as themselves rather than taking on characters. Although their scripts arose out of improvisation and they made no claims to writing plays – because they always remained first and foremost actors and comics –, the seemingly incidental result of their work over time was, in fact, the purest and most significant form of Slovak theatre of the absurd. They employed the literary nonsense and philosophical paradox; they confused the comic and the tragic and they subjected the very essence of humankind and society to irony and inversion. Their political cabaret fell foul of the Communist power and from 1970 they

were banned. It was only after a number of years of this enforced silence that they were allowed to return to their work, performing at Bratislava's *Ľbúdió L+S* (L+S Studio), where the productions they put on included *Deň radosti* (*Day of Joy*, 1986), *Náš priateľ René* (*Our Friend René*, 1991) and later in the 1990s after the creation of an independent Slovak Republic (1993) they played many roles both in the theatre and on the TV. Milan Lasica and Július Satinský were influenced by the modern drama of the absurd, particularly its comic and political offshoot (Sławomir Mrożek, Eugène Ionesco and Václav Havel).

In the 1970s and 1980s theatre of the absurd was already castigated by Communist propaganda as something injurious to the healthy development of society. The merest indication of any assumption of its philosophy was dangerous, and so it is surprising that it should have appeared at all in some of the plays of the time. The playwright and actor of *RadoĽinské naivné divadlo* (RadoĽina's Naive Theatre), Stanislav Ľbepka, in two plays *JááánoĽíík* (1970) and *Ĉlovečina* (1971), doubtless not least as a result of the great political strains of those years, wrote texts full of tragic insight and trepidation at the course the world was taking. The milieu of the madhouse, in which the first of these plays takes place, evokes feelings of absurdity stemming from the abasement of fundamental human values. The second play, for its part, illustrates the decay of common decency even in family life. The members of an average family seek to rid themselves of their grandmother – by putting her into an old people's home – and succeed in so doing only when she dies. Lubomír Feldek in his *Metafora* (*Metaphor*, 1977) splits the protagonist of a play into two parts: the head, which behaves rationally, and the body, which is capable only of being corporeal. In *Teta na zjedenie* (*An Aunt Sweet Enough to Eat*, 1978) the relatives of an aunt living in Germany receive a parcel containing powder of some sort; supposing it to be a special kind of coffee, they curiously try the beverage. Only from a letter do they subsequently learn that the receptacle was an urn containing the ashes of their beloved aunt. Such absurdities were not common place in the 1970s and 1980s: Slovak drama had taken another direction.

## 2. Velvet and Absurd after 1990

Only after the „Velvet Revolution“ of 1989, when a democratic regime returned after decades, all the trends of modern drama, the absurd included, began to develop and the works of absurd dramatists were again performed. Starting in the 1990s all Slovak theatres – not only those comprising actors and directors of a young generation – performed drama of the absurd. A harbinger of this had come in 1986 at the theatre in Martin with Tadeusz Rózewicz's *The Trap*, which took its subject from the life of Franz Kafka. There was a veritable sea change in the production of drama of the absurd in Slovakia. Not only did plays staged much earlier make a reappearance, but works were put on – using new translations – which had never been seen before. In a new Bratislava theatre, *Divadlo Astorka-Korzo '90*, in its first season 1990/1991 were put on Mrożek's *Out at Sea* and *The Ambassador*, Ionesco's *The Bald Prima Donna*, a dramatisation of Kafka's *The Trial* and Havel's *The Memorandum*. The plays of Václav Havel, quondam dissident and from 1989 Czecho-Slovak president, made a reappearance in the Slovak theatre. In addition to *The Memorandum*, his *Audience* and *Protest* were also performed in the 1990/1991 season. But in the decade as a whole the fascination of the banned writer seemed to dissolve and productions failed to trigger any substantial response. In the middle of 1990s Havel's plays ceased to be performed in Slovakia, not now because of any proscription, but because theatres had no interest in them. Interestingly, it was again the plays of Sławomir Mrożek that most appealed to the theatres. In addition to the works mentioned above, his *Tango* was again performed – at the theatre in Zvolen (1990) and again at the *Slovenské národné divadlo* in Bratislava (1997).

In postmodernist performances of the first half of 1990s two-dimensional, black-and-white absurd plays acquired more prolific forms, added meanings, a greater profusion of styles and genre diversity. Genet's *The Maids* was put on at Bratislava's „boulevard“ theatre *Divadlo West* (West Theatre, 1996), where it acquired an admix of the erotic. A similar fate befell the production of Arthur Kopit's *Oh Dad, Poor Dad...* at the capital's *Ľbúdió Novej scény* (Studio of the New Scene, 1990) and of Boris Vian's *Medusa's Head* at *Astorka-Korzo '90* (1992). Performed at the same theatre were Fernando Arrabal's Beckettian plays *The Tricycle* and *Fando and Lis* (1992). At the theatre in Trnava in 1990



Beckett's *Waiting for Godot* was injected with elements of clowning, while in Martin a similar approach was extended to the whole play, the adaptation gaining the new title *Čakanie na Bohoša* (*Waiting for Bohoš*, 1992). Two productions of Ionesco's *The Bald Prima Donna* (1990 and 1995) also received new interpretations. The same author's *The Chairs* featured at the Slovenské národné divadlo in 1999 as a display piece for two of the country's popular actors.

In the group of the Slovak authors of absurd and postmodern theatre we include Viliam Klimáček and Ivan Mizera from the Bratislava's theatre GUnaGU. They paid homage to the legacy of Beckett, Ionesco and Mrožek. The most overt link with the ethos of absurd drama came in 1993 in a play which bore a Rumanian title *Piesa compusă din patru părți pe care teatrul GUnaGU a pus-o în scenă cu ocazia aniversării a 80 de ani de la nașterea lui E. Ionesco* (*A Play by the GUnaGU Theatre in Four Parts Staged on the Occasion of the 80th Birthday of Eugène Ionesco*). The production consisted in a mechanical reading from a textbook of Slovak for foreign learners, the parodying of a course on correct pronunciation and, finally, a tableau of the hatred in the Balkans which at the time threatened the whole of Europe. By this the writers were seeking to draw attention to the risks of nationalism and warn of the danger that what was happening in the south could make its way into Central Europe. Another play, *Hlt* (*Gulp*, 1991) has a theme akin to that of Mrožek's *Tango*: the characters have exhausted avant-garde acts and non-conformism and now long for something completely normal - in this play for tinned meat. In *Loj* (*Suet*, 1992) Klimáček wanted to portray literally a world upside down, and so at one moment he turns the set on its head. These visions proliferate along with chaos, the schizophrenia of the characters and grotesque nihilism.

In 1990 was founded in Bratislava by Blahoslav Uhlár and Miloš Karásek the Stoka Theatre („stoka“ means „the drain“). This young company showed affinity with the tradition of absurd drama. From the very outset it bore a strong influence of postmodernism, and it could be said to synthesise the two currents into one. Uhlár and Karásek published three theatre manifestos and proclaimed their adherence to the principles of decomposition, deconstruction, super-subjectivism and anti-traditionalism. These principles they put into practice as early as the end of the 1980s, when at the theatre in Trnava they produced their own composition, *Predposledná večera* (*The Next-to-Last Supper*, 1989), at the Ruthenian minority theatre in Prešov *Sens nonsens* and *Ocot* (*Vinegar*), both 1988, and at Stoka *Impasse* (1991), *Dyp Inaf* (1991), *Vres* (*The Heath*, 1992), *Eo ipso* (1994) and *Dno* (*Bottom*, 1998). In these productions first came the actors' improvisation during rehearsals, then entire performances before spectators, and only after the first night were the lines recorded and a script made for library purposes.

Blahoslav Uhlár paid his dues to absurd drama. In his *Záha* (*Heartburn*, 1990), for example, he took the liberty for the first time of bringing onto the stage the long-awaited Godot. It was an old man in a wheelchair, arrogant and course, who tried to pay for everything in dollars. Such a Godot was intended to express the encounter of the country following the fall of the Iron Curtain with the attributes of a go-ahead, but not always correct West. Uhlár's political theatre fizzled out at the end of 1990s, and in his productions at Stoka he applied himself ever more to a non-verbal theatre in which body movement, lighting and plasticity of set prevailed; he descended ever further into the human psyche and the deeper he found himself, the more his characters were brazen, feral and vulgar.

### 3. Conclusion

In Slovakia no important strand of absurd drama came into being. In terms of its own development, Slovak absurd theatre achieved its peak period at the end of the 1960s (Rudolf Skukálek, Milan Lasica and Július Satinský) and the beginning of the following decade (Juraj Váh, Stanislav Štepka, Lubomír Feldek), and then again at the turn of the 1980s and 1990s (Viliam Klimáček, Blahoslav Uhlár, Miloš Karásek). By the close of the century, however, it had been largely replaced by the poetics of postmodern drama (Rudolf Sloboda, Silvester Lavrík, Pavol Janík, Laco Kerata). Although never part of the mainstream of modern theatre in the country, Slovak absurd drama did have a number of distinctive traits. Generally speaking, from the 1960s Slovak absurd drama, in line with other Central European cultures, leaned to the social and the political. Questions of human existence and its individual dimension, as well as the philosophical questions issuing from an awareness of the absurdity

of the world, were less frequently advanced. In the unpropitious political circumstances writers often took humour as their armour, and Slovak absurd drama was on the whole more comic and grotesque; the tragic is harder to come by.

The theatre of the absurd is not a moral or healing institution; it makes no claim to either hide evil or put it right. Absurd drama is merely an instrument of diagnosis; it shows a world of inverted values, of decay of the personality, of anti-heroes and pessimistic prospects. This is typical also for the Slovak version of the theatre of the absurd.

Photo 01



Samuel Beckett: *Čakanie na Godota (Waiting for Godot)*. Divadlo na korze Bratislava, 1968. Directors Milan Lasica and Vladimír Strnisko. Pavol Mikulík – Lucky, Martin Huba – Pozzo.

Photo 02



Peter Karvaš: *Absolútny zákaz (Absolute Prohibition)*. Slovenské národné divadlo Bratislava, 1969. Director Peter Mikulík. Gustáv Valach – Adam, Jozef Kroner – Otec.

Photo 03



Blahoslav Uhlár, Miloš Karásek: *Predposledná večera (The Next-to-Last Supper)*. Trnava, 1989. Director Blahoslav Uhlár. Margita Šefčovičová, Ladislav Kerata, Viera Pavlíková, Vladimír Oktavec, Tibor Vokoun.

Photo 04



Eugène Ionesco: *Plešivá speváčka (The Bald Prima Donna)*. Prešov, 1995. Director Christian Ioan. Vasil Rusiňák – Pán Martin, Jozef Tkáč – Pán Smith, Eugen Libezňuk – Veliteľ požiarnikov, Natália Mihaľovová – Pani Smithová, Svetlana Škovranová – Pani Martinová.



Photo 05



Blahoslav Uhlár et al.: *Donárium*. Stoka Bratislava, 1992. Director Blahoslav Uhlár. Vladimír Zboroň, Lucia Piussi, Ladislav Kerata.

Photo 06



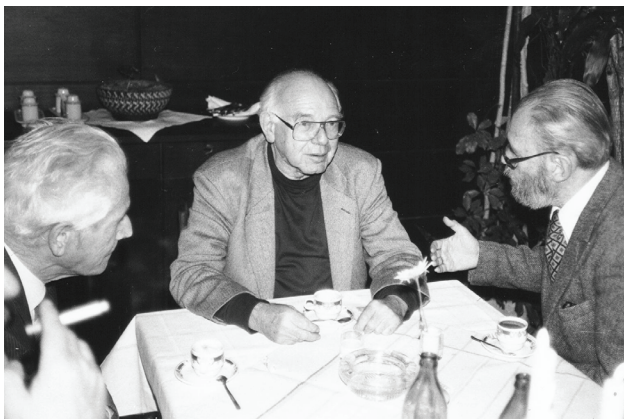
Blahoslav Uhlár: *Dno (Bottom)*. Stoka Bratislava, 1998. Director Blahoslav Uhlár. Lucia Piussi.

Photo 07



Viliam Klimáček: *Hlt (Gulp)*. Director Aleš Votava. GUnaGU Bratislava, 1991. Ivan Mizera, Zuzana Benešová, Viliam Klimáček.

Photo 08



Martin Esslin in Bratislava, 1990. With playwright Peter Karvaš and profesor Ján Boor.

# ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ АНДРЕЯ ШЕРБАН

## THE THEATRICAL REALITY OF ANDREY SERBAN

ИРИНА КАТЕРЕВА,

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Article The Theatrical reality of Andrey Serban opens spiritual essence of theatre and opportunity of influence on the spiritual world of the man. The theatrical reality of Andrei Serban is connected to concepts metaphysics, archetype, energy, a uniform universal beginning, spirituality.*

Театральная реальность Андрея Шербан отражает одну из главных тенденций развития европейского театра второй половины XX века: возвращение театру его духовной сущности и возможности воздействовать на внутренний духовный мир человека. Известно, что духовный театр как явление существует в театральном искусстве с давних времен, когда театр и церковь были еще нераздельны. Традиционно и в наши дни его сущность определяется какой-либо религиозной принадлежностью и религиозной направленностью, возможностью театральным языком доносить до зрителей необходимость веры как таковой. Вместе с тем, по мнению автора, в современном театральном искусстве Европы второй половины XX века сформировался уникальный феномен – трансцендентальный духовный театр, который вышел за общепринятые рамки религиозной принадлежности и направленности. Он получил широкое распространение не только в европейском театральном искусстве. Андрея Шербан, безусловно, можно отнести к числу наиболее ярких его представителей, среди которых Питер Брук, Ежи Гротовский, Еудженио Барба, Ариадна Мнушкина, Жозеф Надж, Анатолий Васильев, Борис Юхананов.

Духовный театр Андрея Шербан – это понятие, включающее в себя не какое-либо конкретное место, а совокупность качественных характеристик, он определяется не формой как таковой, а качеством его внутренней направленности, поскольку *без духовного дыхания человек есть только животное* [1, 64]. Осуществляя свои постановки в театрах разных стран, он видит в ней универсальный язык, способный пересекать все времена и пространства. Свои театральные эксперименты он направляет на поиски театра, который как *учебник обучения духовности, как духовное врачевание* будет помогать человеку *возвыситься к чему-то другому, к другому качеству* его душевного состояния, отличного от обыденной жизни [1, 54]. Это духовное врачевание, по мнению режиссера, направлено на решение главной общечеловеческой проблемы: поиску космической гармонии, поскольку *без космического видения мы приближаемся к монстрам* [1, 63].

Стремясь вернуть современному театру его главный общечеловеческий стержень, Шербан в своей практике опирается на весь многовековой опыт театрального искусства Востока и Запада, архаичности и современности. Опыт выдающихся предшественников он воспринимает как целостное явление, вне временных и географических границ, где эксперименты каждого взаимно дополняют и развивают друг друга. В этом контексте, для него важны идеи Г.Крэга по поиску космической гармонии и театральная метафизика А.Арто, метод эвритмии Рудольфа Штейнера и трансцендентальная ирония В.Мейерхольда в спектаклях по пьесам А.Блока, поиски Е.Гротовского и эксперименты П.Брука, духовный театр А.Васильева и Б.Юхананова. В Бали он изучает театр, отражающий неразрывную связь жизни человека с миром животных, птиц, духов и демонов. В Японии его интерес направлен на постижение традиций театра Но и Кабуки, ставших конкретным примером духовности в искусстве. Вместе с тем, огромное влияние на его взгляды оказал изотерический дух интернациональных фестивалей в Европе 60-70 годов, знакомство с духовными учениями Гурджиева, Кастанеды, интерес к йоге и медитации, личные творческие контакты с Е.Гротовским и П.Бруком. Все это позволило Шербан открыть другую реальность драматического искусства, другое видение мира и дало возможность продолжать творческие эксперименты на волне этих веяний.



Пересекая пространственно временные границы такого древнего искусства, каким является театр, он удивительным образом аккумулирует в своем творчестве все лучшее, что есть в мировой практике. Эта взаимосвязь ярко прослеживается в спектакле *Юлий Цезарь* (1968) – воплотившем принцип театра Кабуки; в спектакле *Король-Олень* (1984) – ставшем сплавом театра марионеток, театра Кабуки, балийского театра и комедии дель арте; в спектакле *Укрощение строптивой* (1998) – объединившем комедию дель арте, елизаветинский театр, римскую комедию в духе Плавта или Аристофана и современный театр снов; в спектакле *Венецианский купец* (1998) – в котором режиссер использовал принцип ленты комиксов; в спектакле *Гамлет* (1999) – соединившем в себе все традиции мирового театра: от Кабуки до Брука.

Стремясь вырваться из тесных рамок метода и стиля и, не отдавая предпочтение ни одному из них, Шербан постоянно меняет свой стиль, чтобы, задавая вопросы *сравнивать реальности* [2]. В этом смысле, выбор стиля и метода определяется в каждом конкретном случае только его творческими задачами, и могут предполагать использование диаметрально противоположных приемов. Например, стремясь отойти от эстетики соцреализма, основой своего первого спектакля *Король Убу* он делает пластику и ритм. В другом спектакле *Заведующий отделом души* (1965) ему удалось взорвать типичную комико-лиричную основу бульварной пьесы, заменив ее абстрактной каллиграфией движений, базирующихся на приемах биомеханики Мейерхольда и цирковом танце.

Не являясь приверженцем реализма в театре, он, вместе с тем, использует его в своих постановках, доводя, в некоторых случаях, до кошмара [3,345]. Создавая супернатуралистический эффект в спектакле *Чайка* (1980), поставленном в Японии, Шербан сооружает на сцене огромное озеро, около трех футов в глубину, окруженное настоящими березами. Зеркало, заменившее задник, «размножило» березы, создавая эффект березовой рощи. Яков и рабочие по-настоящему купались, затем выходили на берег, стряхивали с себя воду. В отличие от этого спектакля, другая версия *Чайки*, поставленная режиссером в этом же году в американском Публичном Театре, была решена в абсолютно условной манере театра Но.

В театральной реальности Шербан нет места политике, поскольку он убежден, что театр не может изменить состояние общества или обезопасить мир. Любой спектакль, сделанный под политические лозунги, он рассматривает как маскировку тщеславия режиссеров. Театр, находясь в плену политических стереотипов, по мнению Шербан, подстрекает к *еще большему хаосу в сознании людей* [4]. Он стремится к другому театру, более глубокому, чем политика и очевидные аспекты жизни, который является *отражением сущности человеческой жизни и человеческих ценностей, еще существующих внутри нас* [5]. Он видит другое его предназначение: как духовное врачевание он должен нести свет в души людей, поскольку *не может быть мира на земле, пока не будет мира в Человеке* [5].

Вместе с тем, обращенный к духовному миру людей, он как учебник духовности не может и не должен давать категорические ответы. Гораздо важнее – правильно поставленные вопросы, среди которых главный общечеловеческий вопрос: как человеку жить в мире несовместимостей. В этом смысле, спектакль является поиском космической гармонии между осознанием человеком своего собственного положения в жизни и необходимостью жить с другими, несмотря на противоречия. Раскрывая сложности бытия, он является одной из страничек нескончаемого учебника духовности – театра, к которому стремится Шербан. Очевидно, что это не изобретение чего-то нового, а возвращение театра к его духовным истокам. Подобно архаическим и традиционным формам театра, он посредством искусства театра, превращает абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт и дает возможность человеку практически наблюдать за абсолютными законами и их связями.

В связи с этим, духовный театр Шербан гармонично ассимилирует архаические и традиционные формы мирового театрального искусства. Неразрывно связанные с Великими духовными традициями – знаниями о духовной эволюции человека и его взаимоотношениях с различными мирами и космосом, они служат проводниками духовных истин, а в своем

высшем проявлении – озарению. В ритуалах и мистериях, стоящих у истоков театрального искусства разных стран и народов, метафизика явилась основой истинного познания, при котором происходит непосредственное общение человеческого духа с Абсолютом, священным трансцендентальным началом. Представляя собой пример настоящего объективного искусства и выражения истинного универсализма, они обращены к единому универсальному началу в человеке – его душе.

Например, работая над постановкой *Троянок* (Theatre La Mama, New York, 1974), режиссер использовал приемы ритуальных представлений балийского театрального искусства и ритуальных церемоний вуду. Здесь голосовая и телесная выразительность актеров была тесно связана с ритуальным характером действия. Совместные действия в круге, при которых продолжительность движения равна и синхронна продолжительности звука, были обращены к духовному началу в человеке, как общечеловеческой составляющей. Хоровое пение, в котором была слышна полифония разных тонов, совершалось не столько голосами актеров, сколько всем их человеческим естеством. Звуки, рожденные где-то в глубине души актеров, находили выражение во всем теле. Каждый солист, находящийся внутри круга, вносил свой ритм и свою энергию, и хор отвечал спонтанным изменениям ритма и энергии. Постепенно закручивающийся ритм ритуала, воздействуя на души людей, соединял их невидимыми нитями так, что даже дыхание и биение сердец происходило в унисон. Вместе с тем, в ритуальных сценах сохранялась не только четкая ритмическая структура, но и их символизм, метафизическое таинство, сила вибраций. Эти вибрации передавались актерами с помощью слова, звука, простого физического действия, которые были лишены социальной обусловленности и являлись результатом внутренних импульсов актеров. Благодаря этим невидимым вибрациям, финальная сцена с абсолютно застывшими молчаливыми фигурами, излучающими одновременно нежность и решимость, обретала активность невероятной силы, которую по форме можно уподобить только молитве. Ведь молитва – это акт, в котором намерение и действие существуют одновременно, отражая всю целостность человека.

В спектакле *Вишневый сад* (1977, Lincoln Center, New York), в III акте сцена продажи сада имела ритуальный характер и структуру. При этом она несла в себе ярко выраженный комический оттенок, который парадоксальным образом раскрывал всю глубину психологической драмы. Актеры играли свободно, легко, подчеркивая комизм каждого момента. Эта нота была задана с самого начала спектакля появлением Дуняши в исполнении Мэрил Стрип, тогда еще неизвестной актрисы. Выходя на сцену в полной темноте, натываясь на мебель и спотыкаясь, она вносила характер буффонады и клоунады, который, так или иначе, присутствовал на протяжении всего спектакля. Ритуальный характер этой сцены и его ритмическая структура создавались актерами с помощью танцевальных движений и пластики. И всего лишь одна реплика из одного слова. Смена музыкальных ритмов, закручивающихся словно спираль, создавала впечатление танца-кошмара. Хозяева и гости танцуют чтобы забыться, чтобы не думать о продаже сада, о его и своей судьбе. Легкость танца переходит в неистовство, оно нарастает все больше и больше. Любовь Андреевна Раневская в исполнении Ирены Вос, с которой Шербан подружился еще в период работы у Питера Брука, пластична, легка, несколько комична и одновременно, трагична. В танце Любовь Андреевна ищет свою дочь Аню. Она пытается ее догнать в вихре танца, но Аня спорит с ней в ритме мазурки. В следующую секунду Аня останавливается и обнимает маму. Но пульс танца вновь захватывает их, и снова начинается «погоня». В момент наивысшего накала танца, который все присутствующие танцуют свободно и исступленно, Аня холодно бросает одну реплику – «Продано!» Она звучит как удар молотка на аукционе, но только с такой невероятной силой, что скорее походит на удар молнии. В этой реплике нет ни радости, ни сожаления, она холодна, пуста и одновременно до ужаса емкая по своему содержанию. Любовь Андреевна остается оцепеневшей посреди этого танца-кошмара, она словно попала в другое измерение, где время остановилось. А вокруг заворачивается новый вихрь танца, это уже новый уровень витка ритуальной спирали. Теперь танец закручивают два энергетических потока: радость Лопахина

(Рауль Джулия), купившего поместье с садом и горечь утраты теперь уже бывших хозяев.

В отличие от этой сцены, совершенно в другом ключе построил Шербан ритуал прощания в IV акте. На белой сцене, в пустоте, после того как дом был освобожден от мебели, отъезжающие, по старой русской традиции садятся «на дорожку» и некоторое время сидят молча. Они сидят неподвижно под звук движущегося поезда, который длится 12 минут. Их фигуры в зафиксированных позах, казались скульптурами, запечатленными в вечности. Здесь ритм и вибрации ритуала создавались актерами не с помощью физических движений, как в III акте, а внутренним ритмом, полной внутренней тишиной. Молчание и неподвижность актеров были настолько активными и сильными в своем воздействии, что создавалось впечатление, что сквозь них транслировалась тишина самого Абсолюта.

В спектакле *Агамемнон* (Lincoln Center, New York, 1977), ритуальные сцены были решены в стиле древних греческих Мистерий, сопровождаясь ритуальным хоровым интонированием или пением на греческом языке Эсхила. Многоголосная пантомима в течение сорока пяти минут переплеталась с движениями и пластикой актеров в стиле церемониальных танцев. Опыт Мистерий использовался режиссером как ключ, дающий возможность современному театру найти связь между внутренним миром человека и Космосом.

Строя свою театральную реальность по космогоническому принципу подобия, *то, что наверху, равняется и соответствует тому, что внизу*, Шербан обращается к мифу [6,213.]. Воплощаясь в мистериях и ритуалах, он из глубин цивилизации связывает духовное и космическое, отражает сакральное значение событий и универсальные истины. Шербан обращается к мифу как к архетипу, как некоей модели, которая живет независимо в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Символический язык мифа, обращенный к чувствам зрителей, дает возможность соотнести свою жизнь с увиденным.

Раскрывая тот или иной аспект настоящей Реальности, режиссер сталкивает миф с настоящим, чтобы в результате острого столкновения прошлого и современности человек мог понять что-то в себе. В этом контексте, очевиден его интерес к мировой классике, греческой и римской трагедии Еврипида, Сенеки, Аристофана, Софокла, Эсхила, Шекспира основу которой составляет миф, легенда, библейские сюжеты. Среди его постановок – *Юлий Цезарь* (1968), *Мера за меру* (1970), *Медея* (1972), греческая трилогия *Медея, Троянки, Электра* (1974), *Агамемнон* (1977), *Двенадцатая ночь* (1989), *Ипполит* Еврипида (1991), *Венецианский купец* (1998), *Гамлет* (1999) и т.д.

Например, в спектакле *Гамлет* (1999, The Public Theater, New York) Шербан уходит от традиционной трактовки Гамлета как subtilного философа или интеллектуала. Он видит в нем героя, подобного Прометею. Его путь к правде, которая для него как огонь для Прометея, высвечивает вещи такими, какие они есть на самом деле. Как Прометей он несчастен в своем положении: он хотел узнать правду и пожертвовал собой ради правды. Гамлет в исполнении Лью Шриберга это не философ, не растерянный интеллектуал, не перепуганный и смущенный «слабак», это вулканический темперамент, это человек действия, но он не знает каково правильное действие. Гамлет-Прометей в сегодняшнем мире, живущий среди нас или точнее – живет ли до сих пор Гамлет-Прометей в нас? – так режиссер сталкивает на уровне архетипа миф и современность. Вместе с тем, спектакль приближен к библейской интерпретации, затрагивая проблему пробуждения совести – совести как чувства греха. Спящая совесть – означает греховность. В свите Клавдия спят все: они все счастливы, как будто находятся под гипнозом. Ведь так удобно – быть спящим. Это сомнамбулы, которые ходят, говорят, встречаются друг с другом, не просыпаясь ни на минуту. Пластика актеров словно материализовала невидимое понятие – спящая совесть. Их движения – это духовное бездействие каждого из окружения Клавдия. На этом фоне темперамент Гамлета дышит огнем, искрами, жизнью, а значит и болью. Его голос и движения, полные силы и энергии, выражают решительность и решимость. Каждый взмах руки или поворот головы, каждое слово или стон – это поток чистой энергии,

энергии действия, идущей изнутри, качество которой можно соотнести с активностью мужской энергии *ян*. Он словно мина с запущенным часовым механизмом, который остановить невозможно. Почти Библейской фразой звучат его финальные слова о том, что если в поиске правды мы не позволим лжи совратить нас, то может быть, эта планета очистится от греха и зла. Настоящая жизнь и сон, свет и тьма – так Шербан противопоставляет в спектакле мифологический символизм. Таким образом, через миф, его архетипическую сущность театр выходит на уровень универсального в человеке.

Очевидно, что театральная реальность Шербан, является отражением духовных аспектов человеческого бытия во всех его проявлениях. Здесь каждый спектакль, где мир *видимый и невидимый никогда не разделяются*, – явление многомерное, как и сама Реальность [7, 210]. Он выстраивается в двух плоскостях, одна из которых горизонтальная, включающая форму и развертывание сюжета, другая – вертикальная, уходящая в мир метафизики, эзотерики. Например, в спектакле *Укрощение строптивой* (1998, American Repertory Theatre, New York) – горизонтальная плоскость связана с развертыванием сюжета – видимыми событиями, происходящими в наши дни. Здесь царит грубый народный юмор и шутки, так свойственные комедии дель арте. Петручио – современный молодой человек, с хорошей атлетической фигурой, накаченными мускулами, являет собой бойцовское начало. Его походка, речь говорят об уверенном в себе мужчине, не знающем поражений и привыкшем брать от жизни то, что ему хочется. Однако он скорее холодный и расчетливый стратег, чем жестокий узурпатор. Катарина в своих манерах ни в чем не уступает Петручио: она не по-женски резка и агрессивна. Такую супер эмансипированную девушку можно встретить на улицах любого города мира. Но режиссер строит свой спектакль не как романтическую историю любви, он акцентирует внимание на метафизических аспектах взаимоотношений мужчины и женщины. В соответствии с этим, другая плоскость спектакля – вертикальная, вводит в мир изотерической символики и тончайших метафизических понятий. В этой плоскости раскрывается метафизическая взаимосвязь мужского и женского начал, подобно восточному *ян* и *инь*. Это две противоположности, которые есть одно целое. Петручио – это активное мужское начало подобное *ян*. Катарина в начале спектакля тоже подобна мужскому началу: она резка, груба и агрессивна. Актриса, словно вывернула наизнанку человеческую сущность женщины, вытащив на поверхность, спрятанную глубоко внутри мужскую энергию. Любой ее жест, движение или слово были продиктованы этой энергией. Ее тело – это ежесекундная готовность к бою, готовность дать отпор. Катарина и Петручио – нарушенная гармония равновесных сил, столкновение двух однополюсных начал и между ними не может быть согласия. В этой плоскости спектакля раскрывается метафизический закон отражения, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге и поэтому, чтобы изменить окружающий мир, необходимо изменить себя. В этом контексте, Петручио являясь зеркальным отражением Катарины, демонстрирует все скрытые стороны ее души, которые как бы материализуются вовне. Видя свою собственную грубость и жесткость, Катарина меняется и в финальной сцене она олицетворяет уже податливое женское начало *инь*, защищая полную преданность жены мужу. Импульсы другой энергии изменили ее походку: она стала плавной и мягкой. В ее голосе исчезли металлические нотки и резкость. Изменилось даже ее тело: в нем больше нет того напряжения, разгладились «углы» и оно обрело плавные и гармоничные формы. Теперь Катарина стала отражением глубоко спрятанных в душе Петручио, нежности и теплоты. Их противостояние окончено. Но это не взаимная сдача позиций, а момент восстановления гармонии равновесных сил. Это метафизический уровень подчинения женского начала мужскому, на котором происходит *укрощение* метафизическое, а не сексуальное.

Таким образом, духовный театр Шербан, как явление многоуровневое и многогранное, расширяет границы восприятия человека, делая его более объективным, надличностным. Затрагивая общечеловеческие константы: метафизическую диаду Добра и Зла, понятия Любви и Милости он обращается к глубинам подсознания человека, затрагивая его на уровне



восприятия архетипа.

Вслед за современной физикой утверждающей, что все есть вибрации: от атома до галактики, Шербан рассматривает современный театр, как форму энергетического поля, излучающего вибрации. Он стремится вернуть спектаклю тот уровень вибраций, которым он обладал во времена древних ритуальных театральных форм: когда спектакль, создавая резонанс в пространстве структурировал намерение не оставлять зрителей равнодушными. В связи с этим, особое значение для него приобретает способность спектакля собирать вместе *энергии и вибрации* и превращать их в новые *более сильные* [1, 143]. Например, в античной трилогии *Медея, Троянки, Электра* (1974), режиссер выстраивает каждый фрагмент на разных уровнях вибраций. В *Медее* энергия намеренно была оставлена циркулировать внутри, создавая ощущение недействия. В *Троянках*, следующих за *Медеей*, вибрации менялись, энергия становилась как будто неконтролируемой. Третий фрагмент трилогии *Электра*, наоборот, спокойной умиротворяющей энергией создавал прозрачное дыхание литургии, очищающей и возвышающей.

Стремясь вернуть спектаклю метафизическую силу воздействия, Шербан усиливает его энергией конкретного места, подобно тому, как древние Мистерии и ритуалы неразрывно были связаны с использованием естественной силы и энергии определенных мест на земле. Они с древних времен служили культам, использовались как святилища, на них возводились храмы, церкви. Возвращая спектакль в место силы, он пытается использовать его естественные вибрации. Так, например, на театральном фестивале в Баалбеке (Греция), Шербан ставит версию спектакля *Медея* (1972, Theatre La Mama, New York) на античных руинах у подножия горы рядом с древними Афинами. Спектакль начинался в полночь без единой электрической лампы, и актеры были видны как силуэты на фоне белых камней горы Ликабетос. Древнегреческий язык Еврипида и латынь Сенеки, переплетаясь в пространстве античных руин, создавали ощущение чего-то, что пришло из другого времени и живет своей жизнью в сегодняшнем дне и, в то же время, - является неотъемлемой частью этого настоящего. Благодаря действенной силе голосов, движущихся свободно в открытом пространстве действия, актеры словно открыли «ворота» в другое измерение. Звуками и словом они рисовали образы столь явственно, что казалось, будто они возникают не в воображении зрителя, а наяву. Сила энергии каждого звука определялась не только логическим анализом текста, - главный источник этой силы был в единстве голоса и сердца актеров. Этот источник звука делал невидимые вибрации слова осязаемыми. Здесь движение и голос актеров, жест и дыхание – составляли неразрывное единство. Вместе с тем, вибрации спектакля, усиленные энергией места, создавали ощущение присутствия древней духовной традиции, когда человек мог получить Знание, которое выше понимания. Так спектакль, усиленный энергией места силы, раскрывает универсальное метафизическое единство Реальности: одновременное присутствие и взаимосвязь прошлого и будущего в каждом настоящем моменте.

### Библиографические ссылки

1. ȘERBAN, A. *O biografie*. Iași : Polirom, 2006.
2. LESTER, G. *Comedy of War* [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles>>
3. ШЕРБАН, А. *Режиссеру лучше оставаться цыганом*. В: Режиссерский театр. Москва, 2004.
4. LESTER, G. *Pericles, Video and Chinese Actor* [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.amrep.org/articles/14/serban.html>>
5. LESTER, G. *A Shrew for all Seasons*. [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles>>
6. САПЛИН, Ю. *Астрологический энциклопедический словарь*. Москва, 1994.
7. BORIE, M. *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*. Iași: Polirom. 2004.

**ВЕХИ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ВЯЧЕСЛАВА АКСЕНОВА**  
**REPERE MAJORE ÎN EVOLUȚIA DE CREAȚIE A LUI VEACESLAV AXIONOV**  
**THE MILESTONES IN THE CREATIVE EVOLUTION OF VYACHESLAV AXIONOV**

**NADEJDA AXIONOVA,**  
lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

*Autorul articolului relevă etape majore ale vieții și activității de creație a artistului Veaceslav Axionov, actor și regizor al Teatrului Dramatic rus, activitatea căruia a jucat un rol important în evoluția artei teatrale de la mijlocul secolului XX. The author of the article reveals the major milestones of the life and creative activity of Vyacheslav N. Axionov, actor and director of the Russian Drama Theatre, whose work played an important part in Moldavian art of the mid-twentieth century.*

В данной работе рассматриваются страницы жизни и творчества Вячеслава Николаевича Аксёнова (1900 – 1992), актера и режиссера, чья творческая деятельность внесла большой вклад в развитие театрального искусства как в Республике Молдова, так и за ее пределами. Его артистическая карьера развертывалась на сценах драматических театров многих городов бывшего Советского Союза: в Ереване, Ашхабаде, Таллине, Витебске, Харькове и Киеве, Севастополе и, наконец, в Кишиневе (*Молдавский музыкально-драматический театр, Государственный русский драматический театр им. Чехова*).

Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, В. Н. Аксёнов работал в Кишинёве в 1940 – 1941, 1944 – 1946, 1960 – 1963 годах. Под его руководством был осуществлен целый ряд театральных постановок. Одним из лучших стал спектакль по пьесе А. Штейна *Океан*. За эту работу в 1963 году В. Аксёнов наряду с другими режиссёрами-постановщиками (В. Герлаком и В. Купчей) был удостоен Специального диплома на смотре-конкурсе театров Молдавии. Следует особо отметить и спектакли: *Лес* (А.Островского), *Чемодан с наклейками* (Д. Угрюмова), *Старый дурак* (К. Финна), *Ленинградский проспект* (И. Штока) и т.д.

Вячеслав Николаевич Аксёнов в своей деятельности режиссера драматического театра всегда опирался на художественные принципы Константина Сергеевича Станиславского, с именем которого непосредственно связан период его формирования как театрального деятеля. Будучи его учеником и последователем, В. Аксёнов претворял в жизнь идеи художественно-эстетической системы великого мастера, согласно которой перевоплощение актера в образ решается последовательно и аргументировано, определяется как сознательное постижение им творческого процесса.

Свои идейно-художественные принципы В. Аксёнов выражал не только в процессе режиссёрской работы. Будучи человеком граждански активным и общительным, он всегда находился в гуще культурных событий тех городов, где он работал, в том числе и Кишинева. Он участвовал в многочисленных конференциях, посвященных проблемам развития профессионального и самодеятельного театрального искусства, выступал по радио и в прессе. Являясь членом всесоюзного театрального общества, он принимал активное участие в работе жюри разнообразных театральных смотров, в Молдавии был членом комиссии по обследованию творческой деятельности театров и т. д. Свой богатый творческий опыт В. Аксёнов передавал студентам Кишиневской консерватории, в оперной студии которой он преподавал актерское мастерство.

Многогранная и плодотворная деятельность В. Аксёнова бесспорно является важной составной частью молдавского театрального искусства середины XX века.

При этом, парадоксален факт практической **неисследованности** творческого вклада этого деятеля культуры в историю отечественного театра. В искусствоведческой литературе Республики Молдова нет трудов, в которых рассматривались бы вопросы, связанные с его ролью как в развитии национального театрального искусства в целом, так и в становлении

Молдавского музыкально-драматического и Русского драматического театра им. А. Чехова в частности.

Данная работа призвана в известной мере восполнить эти пробелы. Ее основная цель – привлечь внимание искусствоведов к малоизученным страницам истории театра в Республике Молдова, представить одну из значительных фигур, внесших заметный вклад в развитие национального театрального искусства.

Вячеслав Николаевич Аксёнов родился 20 марта 1900 года в московском предместье Лефортово. В семье было четверо детей: старший сын Владимир появился на свет в 1888 году, за ним (в 1890 году) – Виктор, третьим сыном был Вячеслав, а через год и несколько месяцев после него родился Всеволод (в 1902 году). С момента перехода отца на службу в кадетский корпус для семьи началась счастливая, обеспеченная пора существования. Осуществились заветные мечты: старшие сыновья получили высшее образование, а младшие обучались в учреждении, где преподавал отец.

Самые яркие детские воспоминания В. Н. Аксёнова – это театральные впечатления. Он о них пишет так: «Первые театральные постановки начались ещё дома на праздники Пасхи, Рождества и другие отмечаемые даты. Все семейство Аксёновых участвовало в постановках *Руслана и Людмилы*, *Щелкунчика*, *Жизни за царя*» и других спектаклей[1].

Наивные детские театральные впечатления Вячеслава внезапно были «опрокинуты» событием, произошедшим 21 октября 1918 года. В это время он являлся слушателем экономического отделения Московского коммерческого института и одновременно работал в военно-морской рабоче-крестьянской инспекции. Он был распространителем билетов в московские театры. Театральные билеты тогда были бесплатными и распределялись по организациям.

Таким образом, можно сказать, «по службе», Вячеслав Аксёнов в возрасте 18 лет попал в Московский Художественный театр на спектакль по пьесе М. Горького *На дне*. Актерский состав был блистательным: Сатина играл Станиславский, Барона – Качалов, Луку – Москвин, Ваську Пепла – Леонидов... Книппер-Чехова, Шевченко, Бурджагов, Лужский – что ни роль, то исполнитель её – великий актёр.

Исполнение этого замечательного, прославленного на весь мир театрального коллектива было настолько ярким, необычным, серьёзным, ошеломляющим, не укладывающимся в привычные рамки, что Вячеслав перестал чувствовать себя обычным зрителем, а стал «сопереживателем» и участником судеб этого замечательного произведения. С первых мгновений и до конца спектакля он целиком был поглощен великолепной игрой артистов. Здесь впервые у него зародилось преклонение перед талантом К. Станиславского, сумевшего создать коллектив творческих единомышленников, способных «глаголом жечь сердца людей», превратить театральное представление в массовое искусство перевоплощения.

С этого вечера образ К. Станиславского стал для молодого Вячеслава Аксёнова необычайно притягателен, а мир театра приобрел значение идеала, к которому постоянно стремилась его душа. Судьба подарила В. Аксёнову возможность дальнейших встреч со своим кумиром.

Одна из них произошла 27 февраля 1922 года и стала для него знаменательной, как своеобразная точка отсчёта его будущей театральной деятельности. Было это на торжественной генеральной репетиции спектакля *Принцесса Турандот*, состоявшейся в Третьей театральной студии (ныне Театр им. Вахтангова). Там собрался весь состав Художественного театра и двух его студий. В спектакле были заняты Б. Шукин, В. Басов, Ц. Мансурова, Б. Захава, Ю. Завадский, Р. Симонов, И. Толчанов и др. Вячеслав оказался на репетиции по приглашению брата Всеволода, в то время – актёра Московского Малого театра. Создатель Третьей театральной студии и режиссёр спектакля Евгений Багратионович Вахтангов был тяжело болен и по этой причине отсутствовал. Многие студийцы и зрители были расстроены этим печальным обстоятельством. Этим объясняется подавленное настроение студийцев и собравшихся зрителей.

Всеобщее ожидание и беседу братьев прервал вошедший в зал высокий, элегантный, обаятельный, располагающий всем своим видом человек. Это был Константин Сергеевич

Станиславский. Он, как магнит, притягивал к себе внимание всех собравшихся. Будучи сам взволнован болезнью Е. Вахтангова, Станиславский всячески старался ободрить и успокоить студийцев. После первого действия, когда успех спектакля определился, Константин Сергеевич поехал к Вахтангову домой рассказать об этом. Вернувшись, он тут же прошёл на сцену, чтобы передать студийцам и другим собравшимся привет и благодарность Вахтангова.

Позднее, в своих мемуарах В. Аксёнов писал: «Я видел в тот незабываемый вечер, как Константин Сергеевич радовался успеху Вахтангова и юных студийцев, долго и шумно аплодировал, был доброжелателен, и мне захотелось видеть его ещё чаще, слышать его голос, быть вблизи от него. И мое желание исполняется – поздней весной 1922 года я держал испытание в театральную школу Художественного театра»<sup>1</sup> [1, 243].

Учеба и работа под руководством К. Станиславского продолжалась с 1922 по 1935 год. Это было время, когда основатели и великие русские актеры, так называемые, «отцы» Художественного театра были живы и здоровы, в расцвете своих творческих сил: К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В. Качалов, Л. Леонидов, О. Книппер-Чехова, И. Москвин, М. Тарканов, В. Лушский, В. Грибунин, В. Вишневский, Г. Бурджалов, Г. Александров... Именно тогда талантливая молодежь: Н. Хмелев, В. Ливанов, А. Тарасова, Н. Баталов, Ф. Добронравов, Д. Шевченко, Ю. Завадский, И. Судаков – по призыву К. Станиславского пришли из Первой, Второй, Третьей и Четвёртой театральных студий в Художественный театр как творческое молодежное пополнение.

Это было время блестящих спектаклей *Ревизор* Н. Гоголя, *Горячее сердце* А. Островского, *Воскресение* Л. Толстого, *Бронепоезд 1469* В. Иванова, *Битва жизни* (по Ч. Диккенсу), *Лев Гурыч Синичкин* (по Д. Ленскому) вошедших в золотой фонд русского советского театрального искусства. В. Аксёнову довелось участвовать в них. Об этом он вспоминает так: «И вот маленькая по существу роль стала для меня, благодаря гению Константина Сергеевича Станиславского значительным событием моего творческого роста. На этой работе я стал духовно и профессионально богаче. И, опять на этом же спектакле, недоразумение с деталью моего театрального костюма, под влиянием Станиславского, повернулось для меня также большим событием». [2, 364]

Творческий поиск Вячеслава Аксёнова не мог ограничиться только актерской деятельностью. Проявить свою индивидуальность в амплуа режиссера представилось возможным на театральных подмостках столиц союзных республик бывшего СССР.

Так, в 1935 году, Вячеслав Аксёнов оказался на работе в украинском городе Харькове, а затем в Киеве. Здесь он сыграл немало актерских ролей. Здесь же началась и его режиссерская карьера, которую он совмещал с педагогическим трудом. Им были поставлены *Бесприданница* (по А. Островскому), *Гибель «Надежды»* (Г. Гейерманса), *Маленькие трагедии: Скупой рыцарь, Пир во время чумы, Каменный гость* (А. Пушкина), *Восстание Емельяна Пугачева* (К. Тренева), спектакль на украинском языке *Де зерно там і слова* (М. Кропивницького) и *Порт-Артур* (Л. Никулина).

В 1938 году к 20-летию Красной армии и военно-морского флота В. Аксёнов представляет зрителям Киева спектакль *Порт-Артур* Л. Никулина.

В 1938 году Комитет по делам искусств СССР назначает Вячеслава Николаевича Аксёнова художественным руководителем Второго Белорусского Драматического Театра в городе Витебске. Здесь он трудился два года, представив на суд зрителей целый ряд спектаклей русского классического репертуара, а также сочинений белорусских авторов. Таковы: *Не все коту масленица* (А. Островского), *Мещане* (М. Горького), *Кремлевские куранты* и *Человек с ружьем* (Н. Погодина), *Любовь Яровая* (К. Тренева), *Разлом* (Б. Лаврентева), *Гибель эскадры* (А. Корнейчука), *Над березой-рекой* (П. Глебки), *В лесах Полесья* и *Война* (Я. Колоса), *Водевиль* (Я. Купалы), *Гибель волка* (Э. Самуйленка), *Павел Греков* (Л. Войцехова, А. Ленга), *Очная ставка* и *Генеральный консул* (Л. Шейнина, братьев Тур). Об успехах данных постановок можно судить по многочисленным статьям-рецензиям, опубликованным в прессе, отмечавшим творческий поиск режиссёра, неординарный подход к теме и её раскрытию.



Осенью 1940 года Комитет по делам искусств СССР направляет В. Н. Аксёнова в Кишинев для работы в Русском драматическом театре Молдавской ССР. Вместе с ним в МССР были командированы также актеры В. Стрельбицкая и В. Стрельбицкий (впоследствии удостоенный звания Народного артиста республики). Художественное руководство театра тогда осуществлял Г. Назарковский, которого В. Аксёнов сменил в 1941 году.

В первые дни войны театр временно закрывается. Часть мужского состава актерской труппы театра уходит в армию, другая часть эвакуируется. Уезжает из Кишинева и В. Н. Аксёнов.

Вскоре В. Н. Аксёнов с молодой женой, Яковлевой Лидией Александровной, оказываются на территории Туркменской ССР в городе Мары, где деятельность эвакуированной труппы русского театра МССР возобновляется. В. Аксёнов являлся режиссером труппы, Л. Аксёнова возглавляла работу музыкальной части.

В Туркмению съезжаются также артисты Молдавского музыкально-драматического театра. Ввиду малочисленности актерского состава обоих театральных коллективов (как молдавского, так и русского), было принято решение об их объединении. Так в городе Мары Туркменской ССР образовался Государственный Объединенный Русско-Молдавский драматический театр, художественным руководителем которого стал В. Аксёнов.

В этот период времени театром был поставлен спектакль Л. Леонова *Нашествие*. Его коллектив приступил к восстановлению исторической пьесы *Гайдуки*. Были определены сложности, так как текст пьесы не сохранился, артистический состав ограничен, чтобы сыграть такой массовый музыкально-драматический спектакль. Но, тем не менее, эти препятствия преодолевались, и работа по восстановлению спектакля была завершена.

Одновременно с этим, осуществлялась постановка пьесы К. Симонова *Русские люди*, а также произведений туркменских авторов М. Мухтарова и А. Пурлиева *Любовь и клевета*. Коллектив театра за время войны дал 118 шефских концертов и вернулся в послевоенную Молдавию 17 августа 1944г.

В театрах Кишинева (Молдавском музыкально-драматическом и Русском драматическом) В. Н. Аксёнов работал на протяжении четырех лет: с 1944 по 1948 год. В 1948 году ему была поручена организация русского драматического театра Эстонской ССР в городе Таллине. Он стал его первым режиссером и проработал в нём до 1951 года. 15 декабря 1948 года состоялась премьера театра – *Семья пилотов* по пьесе В. Супонева. Творческая часть коллектива была составлена из выпускников ГИТИСа (курс В. Белокурова).

14 июля 1948 года на площади Победы в центре Таллина театр получил собственное помещение. Труппу театра представляли актеры: В. Архипенко, В. Федорова, Э. Эннок, В. Ермолаев и др. Репертуар театра составили спектакли: *Борьба без линии фронта* и *Два лагеря* А. Якобсона, *Макар Дубрава* Н. Корнейчука, *Счастье* П. Павленко и Э. Радзинского, *Персональное дело* А. Штейна и т.д. Из эстонской драматургии шли пьесы: *Неуловимое чудо* и *Домовой* Э. Вильде, *Оборотень* Л. Критцберга, *Любовь и жизнь* по роману *Правда и право* А. Таммсааре (этот спектакль поставил народный артист СССР В. Пансо). Из русской классики шли пьесы А. Чехова, М. Горького и других авторов.

Судя по сохранившимся афишам, в 1949 – 1951 гг. В. Аксёновым были поставлены спектакли *Голос Америки* Б. Лавренева (художник И. Фаюткин), *Собака на сене* Лопе де Вега (художник П. Линцбах), *Особняк в переулке братьев Тур* (помощник режиссера Л. Юдасин, художник П. Линцбах), *На той стороне* А. Барянова (художник П. Линцбах), *Потерянный дом* С. Михалкова (художник В. Постоловский), *Иван да Марья* В. Гольдфельда (художник Б. Саркисян), *Анна Каренина* Л. Толстого (художник И. Фаюткин).

В 1951 году Вячеслав Аксёнов был назначен главным режиссером Республиканского русского театра Армянской ССР имени К.Станиславского в городе Ереване. Дебютом режиссерской работы В. Аксёнова в этом театре стала пьеса *Три сестры* А. Чехова (художник А. Шакарян). Среди наиболее значительных постановок, осуществленных В. Аксёновым в этом театре, упомянем пьесы *Разлом* Б.Лавренева (художник С.Аругчян) и *Шакалы* А. Якобсона

(художник С. Арутчан). В постановке спектакля *Шакалы* участвовали Ю. Ванновский, Г. Ген, З. Гулевич, Н. Гер-Семёнов, Ю. Беляков, И. Грикуров, Л. Джигардханян, Н. Егорова, В. Кулябин, Л. Леонидов, В. Николаева, А. Панасенко, П. Панкратов, А. Селимханов, И. Суров, П. Феллер, Ю. Фролов, Я. Цициновский, Л. Чеббарский.

В 1953 году В.Аксёнов становится главным режиссером Драматического театра Черноморского флота города Севастополь, где он работал до лета 1958 года. Мемуары В.Аксёнова засвидетельствовали следующие постановки спектаклей: *Порт-Артур* (А. Степанов, И. Попов), *Гаити* (У. Дюбуа), *Персональное дело* (А. Штейн), *Враги* (М. Горький), *Несчастный случай* (Маклярский, Холендро), *Любовь на рассвете* (Я. Галан), *Горячее сердце* (А. Островский), *Одна* (С. Алёшин), *Титаник-вальс* (Т. Мушатеску), *Гостиница «Астория»* (А. Штейн).

Его заслуги были отмечены Почетной грамотой Верховного Совета УССР, благодарностями от командования Черноморским флотом.

Гастрольные выступления и новые знакомства привели к появлению еще одного «выгодного» предложения о работе. С 1958 года по 1960 год В. Аксёнов работает в Русском драматическом театре им. А. С. Пушкина в городе Ашхабад Туркменской ССР. За этот период им были поставлены следующие спектакли: *Третья Патетическая* Н. Погодина, *Чайка* А. Чехова (художник Е. Белов), *Кот в сапогах* Л. Макарьева и С. Дилина (художники В. Демидов, А. Вериги).

23 февраля 1960 г. В.Аксёнов возвращается в Кишинев. Здесь он становится главным режиссёром Русского драматического театра имени А. П. Чехова. Имея солидный жизненный и творческий опыт, В. Аксёнов осуществляет ряд значительных постановок, активно участвует в культурной жизни республики, ведет педагогическую работу в стенах Консерватории. Но все более дает о себе знать плохое состояние здоровья.

После двух перенесенных инфарктов артист и режиссер В. Аксёнов решает «уйти со сцены». Последние годы жизни (В. Н. Аксёнов умер 20 июня 1992 года) он провел в кругу семьи, посвящая свое время чтению, систематизации собранных материалов (афиш, писем, памятных наград и др.) и написанию мемуаров.

Подводя итог, следует отметить, что В. Н. Аксёнова привели в театр тяга к прекрасному и восхищение великим мастером сцены, основоположником МХАТА, К. С. Станиславским. Пройденный им путь в театральном искусстве отмечен постановками сложных драматических произведений, восхваляющих подлинно человеческие ценности и стремления людей к лучшим идеалам.

### **Библиографические ссылки**

1. АКСЕНОВ, Вячеслав. Мемуары. Рукопись.
2. АКСЕНОВ, Вячеслав. Мемуары. Рукопись.

## **ВЛИЯНИЕ ОРИЕНТАЛЬНЫХ И ДРУГИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ЕВРОПЕЙСКУЮ СЦЕНУ**

INFLUENCE OF ORIENTAL AND OTHER NATIONALS DRAMA SCHOOLS ON THE  
EUROPEAN SCENE

**НИКОЛАЙ КАЗМИН,**

старший преподаватель, докторант,  
Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Baside the traditional European theatrical forms end of the 19th and beginning 20th centuries different national theatrical schools influenced the shaping the plastic theatre. One of the most important reasons, that even in the first half 20th century, attracted the European innovators in directions in to these theatrical traditions, consists in the fact that they contain the*

*mysteriousness and sacredness of action, that were lost in the European theatre long ago. In traditional and even archaic theatrical system they were attracted in the first place, by the magic-ritual beginning and that spirit of the myth that was lost by European stage.*

Помимо традиционных европейских театральных форм конца XIX – начала XX веков на формирование пластического театра оказали влияние самые различные национальные театральные школы, из которых на первом месте по влиянию можно назвать ориентальные. Интерес европейцев к культуре Китая и Японии спровоцировал начавшееся вслед за этим в конце XIX века проникновение восточной культуры на европейскую сцену (имеется в виду и Старый Свет и Новый). Процесс этот продолжается до настоящего времени. Из наиболее значительных направлений, оказавших влияние на формирование пластического театра можно перечислить *Балийский театр*, индийскую драму *Катхакали* и *Кудияттам*, японские театры *Кабуки* и *Но*. Сюда же можно причислить японский театр *Буто*, который иногда называют танцем, в силу его несоответствия сложившейся в Европе классификации и, как следствие, невозможности его четкого позиционирования в рамках этой системы. Кроме того, имеются многочисленные примеры экспериментов по привлечению театральной техники, сложившейся в различных других национальных традициях: тибетского театра *Цам*, вьетнамского *Туонг*, *Пекинской национальной оперы*, ритуальных театрализованных действий народов Африки и Южной Америки и др.

Эти эксперименты имели (и имеют до сих пор) несколько различных направлений, обусловленных несовпадающими целями. Иногда это - всего лишь привлечение зрительского внимания при помощи использования экзотических театральных форм, то есть применение чисто внешних, визуальных приемов, несущих в себе только приметы театральных традиций, несвойственных Европе и вызывающие ажиотажный зрительский интерес. В других случаях это более глубокие попытки перенести на европейскую сцену образцы новых театральных технологий, которые могут дать эффект, невозможный при игре в традиционной европейской манере. Иногда это еще более глубокие попытки не просто освоить приемы игры, но понять сам принцип функционирования театра, имеющего гораздо более древние традиции и багаж, чем современный европейский. В различной степени глубины интересом к восточному театру «переболели» Таиров (*Сакунтала* по переводу У. Джонса драмы Калидасы *Шакунтала*), Клодель (поставил в 1927 г. В Токио свою пьесу *Женщина и ее тень* силами крупнейшей труппы театра Кабуки), Брехт, Мейерхольд, Барро. Не только режиссура, но и драматургия Европы также немало подверглась влиянию эстетических идей восточного театра: Жене, по его собственному утверждению, многие свои пьесы создал под непосредственным впечатлением от *Пекинской оперы*; Беккет неоднократно признавал, что на него оказала сильное влияние эстетика, театра *Но*.

Наиболее глубокие попытки применить принципы восточного театра на европейской сцене предпринял Антонен Арто. «Он предлагал воспринять опыт Востока в области использования масок и условного костюма, стилизованной пластики, кодифицированного жеста, гротескной мимики. Конечно, Арто был далек от идеи целиком трансплантировать систему балийской драмы на западную сцену. По его мнению, важнее было найти смысловые и стиливые эквиваленты основным принципам восточного театра и использовать их в европейской практике» [1, 84]. Позднее именно этим по-настоящему занялись Гротовский, Саварезе, Барба и его коллеги по ISTA (*the International School of Theatrical Anthropology* – международная школа театральной антропологии). Необходимо отметить, что именно в рамках этой школы проведены масштабные исследования и попытки адаптировать неевропейские театральные системы к европейской классификации театра. В частности, в вопросе об уже упоминавшемся театре *Буто*, Э Барба исследовал проблему «актер – танцовщик», имеющую место в европейском театре и бессмысленную, с точки зрения театра восточного. Об этом пишет в книге *Театр и время* Эльфрида Королева: «Переходы от западного искусства к восточному и наоборот предопределили для Э. Барбы снятие различий между актером и танцовщиком. В качестве обоснования такого шага он приводит данную критиками характеристику игры Г. Ирвинга,

который не ходил по сцене, а танцевал на ней, и резкое осуждение спектакля В. Мейерхольда «Дон Жуан», превращенного, по мнению критики, в балет. По утверждению Барбы характерное для современной культуры разделение танца и театра вскрывает глубокие изъяны, пустоту, лишенную традиций, которая создает риск отказа актера от тела, а танцовщика от виртуозности. Для восточных исполнителей такое разделение представляется абсурдным, равно, как и для западноевропейских шутов и комедий XVI в.... Барба видит возможность говорить, несмотря на глубокие различия западной и восточной культур, о трансцендентности личностей и полов актеров, артистического мастерства и о многом другом» [2, 31].

Характерно, что одной из важнейших причин, которая еще с первой половины XX века привлекала европейских новаторов от режиссуры во всех этих театральных традициях, является то, что в них имеет место давно утерянная в европейском театре мистериальность и сакральность театрального действия. А именно это является концептуальной основой пластического театра, выделяющей его в ряду других видов сценического искусства. Именно это приводит к парадигматическому структурированию сценического дискурса, на которое этот театр опирается. В восточных театральных системах и, тем более, в архаичных театральных формах повествовательный элемент отходит на второй план, уступая главную роль психологическому раскрытию обыгрываемой ситуации. Естественно, что зрительская репрезентация такого действия происходит гораздо глубже, если осуществляется не на дискурсивном, а именно на интуитивном или медитативном уровне. Роль сакральности, магичности в новом, предполагаемом театре подчеркивал Арто: «Театр, который не управляется магией, есть ничто» [3, 12]..

В интервью, данном *Независимой Газете*, известный болгарский режиссер и специалист в области театральной пластики Александр Илиев говорит: «Я занимаюсь театральной антропологией. Каждый человек, который хочет заниматься искусством, должен понять и светский, и мистериальный театр, изучить, что делали наши предки в древности, только тогда можно открыть что-то новое.

— Сохранился ли где-нибудь в Европе театр мистерии?

— Нет. А на Тибете, например, сохранилась мистерия «Чам», возраст которой более 10 тысяч лет. Это самая древняя мистерия в мире. Причем она сохранилась в изначальном виде. В Центральной Африке я видел племена Масаи, Макондэ. Там сохранились невероятные театральные формы мистерии.

— Вы считаете, что театральное искусство без этого древнего искусства невозможно?

— Думаю, что да. В современный театр необходим приток живой крови. Не случайно многие режиссеры обращаются к древневосточному искусству» [4]. Характерно, что подзаголовком к этому интервью послужили слова самого Илиева: *Я убежден, что театр движения интереснее театра слова*.

В наши дни ярким проявлением поисков мистериальности и мистического существования на сцене является театр *Буто*. В программке фестиваля японского танца БУТО в марте 2007 в КЦ ДОМ (Москва) японский режиссер Юкио Вагури так пишет в предисловии к своему спектаклю ПУТЕШЕСТВИЕ ДУШИ (TRIP OF THE SOUL): « В основе этой работы мы обнаруживаем истории, родившиеся в Сибири и аутентичной Америке...Буто состоит из множества вещей, связанных с шаманизмом, к примеру, сон и иллюзии, безумие и недуг, перевоплощения и персонализация феномена во вселенной и т.д. И буто-танцоры берут свою энергию отсюда. Очевидно, что буто-танцоры не являются шаманами. Буто-танцоры спрашивают сами себя, что они должны реализовать через танец, принимая во внимание, что шаманы обычно являются предсказателями в своем сообществе.

*Эта работа – настоящее путешествие души, которое буто-танцоры исполняют, будучи вдохновленными историями шаманов»* [5].

Как уже отмечалось во втором разделе первой главы, адекватная расшифровка смыслов театрального действия происходит через призму национальной или социальной культурной парадигмы. И чем более утонченной и высокоразвитой является культура, породившая



тот или иной вид искусства, тем более высокие требования предъявляются к зрителю, тем большее количество кодов, порожденных этой культурой, должен он уметь расшифровать. Пластический театр, пытаясь разрешить эту проблему, идет по пути поиска таких кодовых систем, которые одинаково легко расшифровываются любым зрителем, независимо от той культурной традиции, в которой он воспитан. С этой точки зрения архаичные театральные формы являются крайне привлекательными в силу того, что они ориентированы на восприятие на доязыковом уровне. Те национальные театральные школы, которые зародились в глубокой древности, до сих пор несут в себе эту особенность. В Европе таковых к настоящему времени не осталось, а на Востоке они до сих пор существуют в своем первоначальном виде.

Важно отметить, что современные исследователи театра в самих странах Востока сами активно используют термин *тотальный театр* и анализируют взаимоотношение современного европейского театра с традиционным восточным. Так, например, ведущий театральный историк современной Индии Капила Ватьсяян называет *тотальным* театром древнейшую эстетическую теорию, зафиксированную в *Натьяшастре* Бхараты. отождествляя *тотальный* театр с традиционным театром Востока, она пишет: «Очевидно, что та новая система, которую открыл для себя Запад, на самом деле является вековым принципом азиатской театральной традиции. Неадекватность «Слова», разочарование в теории аристотелевского мимесиса и столкновение с восточной традицией привели к созданию новых форм театра, отступившего от принципов натурализма и реализма» [6, 19]. Капале Ватьсяян вторит другой известный театровед, Дж. Махтур: «Индийский театр по своим традициям и сути художественных концепций всегда был амальгамой разных искусств, содержащей ценности «тотального» театра. «Тотальность» индийского театра достигается и подчеркивается многими средствами и условными приемами. Драматический стих целиком соединен с музыкой, а хореография - с музыкальным ритмом пьесы» [7, 151].

Еще более важным, с точки зрения пластического театра, воспринимающего влияние восточных школ, является то, что сам способ мировосприятия в восточных культурах, опирающихся на буддистскую традицию, предполагает не умственно-логическую, а именно созерцательно-медитативную коммуникацию между сценой и зрителем. «Удельный вес» вербальной составляющей театрального зрелища в восточном театре намного меньше, чем в традиционном европейском. Понимание того, что происходит на сцене и его сакральный смысл осуществляется зрителем на уровне архетипов, причем, зачастую, не конкретнонациональных, а общечеловеческих. В статье *О бабийском театре* Антонен Арто писал: «В этом театре всякое творчество исходит от сцены, оно находит свое воплощение, самый свой исток в тайном физическом пробуждении, который есть Речь до слов.

*Это театр, который устраняет драматурга ради того, кто на нашем западном театральном жаргоне зовется режиссером; однако последний становится тут своего рода распорядителем магических актов, господином священных церемоний. Материал же, с которым он работает, темы, которым он дает трепетное биение жизни, исходит не от него, а от богов. Похоже, что темы эти приходят от первоначальных сочетаний самой Природы, которые выбрал удваивающий все Дух. То, что он приводит в движение, - это ПРОЯВЛЕННОЕ. Это как бы изначальная Физика, от которой никогда не отделяется Дух...»* и далее: «В этом театре слышен тихий гул инстинктивных побуждений, доведенный, однако же, до такой степени прозрачности, осознанности, пластичности, что они как бы физически передают нам часть тайных восприятий нашего духа...

*Это представление дает нам чудесное соединение чистых сценических образов, для постижения которых словно создан некий новый язык: актеры вместе со своими костюмами образуют настоящие иероглифы, живые и движущиеся...*

*Пространство сцены используется во всех измерениях и, можно сказать, во всех возможных планах...*

*Ни одна точка пространства и, вместе с тем ни одна возможная подсказка не теряются напрасно...*

*В Балийском театре мы ощущаем состояние, предшествующее языку, то состояние, которое может избрать свой собственный язык, - будь то музыка, жесты, движения, слова» [3, 63].*

Будучи ярким поборником эстетики сюрреализма, Арто считал, что театр не предназначен для решения социальных проблем. И именно в балийской танцевальной драме, которую он имел возможность наблюдать на Всемирной выставке в Париже, он увидел прототип того самого, искомого им, чисто ритуального действия, в котором сталкивались силы добра и зла, человеческое и демоническое, осмысленное и алогичное в своем универсальном, неконкретизированном, трансцендентном виде. В традиционных и даже архаичных театральные системах, к которым принадлежала балийская драма, его в первую очередь привлекало магически-ритуальное начало и тот дух мифа, который был утерян европейской сценой.

### Библиографические ссылки

1. СУВОРОВА, А.А. Восточный театр и западноевропейский «авангард». В: *Взаимодействие культур Востока и Запада*. Москва: Наука, 1987.
2. КОРОЛЕВА, Э. *Театр и время*. Кишинев: Inessa, 2006.
3. АРТО, А. *Театр и его двойник*. Москва: Мартис, 1993.
4. ИЛИЕВ, А. По колено в океане. Интервью записала Е. Евгеньева. В: *Независимая газета*, 2 окт., 1999.
5. Фестиваль японского танца БУТО в марте 2007 в КЦ ДОМ (Москва) : Программа. Москва, 2007.
6. *The Performing Arts in Asia*. 1971.
7. SANGEET, N. *Silver Jubilee*. New Delhi, 1971.

## ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В КЛАССИФИКАЦИИ ВИДОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

PLASTIC THEATRE

IN CLASSIFICATION OF DIVERSITY KINDS OF SCENIC ART

НИКОЛАЙ КАЗМИН

старший преподаватель, докторант,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*The Modern classification of the scenic art is based on psychology creative activity. Herewith it remains outside the zones of attention of the psychology of the perception. In the present article are analyzed two sides of the phenomena. The problem is considered both from the side of the stage, and from the part of the audience. Such approach allows to increase the zone of the incidence of modern classification and include the scenic phenomena, which previously could not be are clearly classified.*

Существующая на сегодняшний день классификация видов сценического искусства позволяет достаточно четко позиционировать большинство постановок самого различного толка. *Спартак* на сцене Большого театра – балет; *Аида* – опера; *Шинель* в исполнении М. Марсо – пантомима; *Вишневый сад* на сцене МХАТа – драматический спектакль. Достаточно четко можно дать определение таким театральным-сценическим формам, как мюзикл, оперетта, перформанс или хэппенинг. .

Однако оставляет без ответа вопрос, куда, к какому виду отнести некоторые проявления сценического искусства, не укладывающиеся «вчистую» в рамки ни одного из перечисленных видов, входящих в эту классификацию. Говоря о сценических феноменах, представляющих собой спектакли, но, при этом не соответствующих строго и точно критериям ни одного из видов сценического искусства, можно привести такие широко известные примеры, как работы Вячеслава Полунина (напр. *Петрушка* в театре *Лицедеи*), Гедрюса Мацкявичуса (*Преодоление* в театре Пластической Драмы), Аллы Сегаловой (*Отелло*). Можно ли однозначно отнести

любую из этих работ к танцу, драме, пантомиме, или к какому-либо другому виду сценического искусства, имеющему четкое определение? Нет. Эти работы по правилам построения, и по используемым приемам и технике не отвечают ни одному из видов сценического искусства, перечисленных выше.

Кроме приведенных, весьма известных на территории СНГ примеров, существует огромное количество работ различных режиссеров, и даже целые направления, тяготеющие и к драме, и к пантомиме и к танцу. Но эти работы с одной стороны, не укладываются «вчистую» ни в одно из перечисленных направлений, а с другой стороны не являются простым механическим соединением элементов техники других видов сценического искусства. Это и спектакли поляков Ежи Гротовского и Тадеуша Томашевского, и итальянца Кармелло Бене, и работы японца Мин Танака, и канадской француженки Жоселин Монтпети, ими самими определяемые, как стиль *Буто*. На прошедшем в 1994 году в Волгограде фестивале *New Movement* был продемонстрирован ряд работ европейских театров такого направления: *Teatro Nucleo* (Италия, реж. Горацио Черток), *Be Van Vark Company* со спектаклем *Оргон* (Германия), *Compagnie Fabienne Berger* со спектаклем *Рывок* (Швейцария) и др. Сюда же можно отнести и целый пласт работ различных постановщиков, базирующихся одновременно на европейских и ориентальных традициях.

Итак, возникает ряд вопросов:

- Как назвать то, что существует на сцене именно в таком виде, но не имеет четкого и устоявшегося определения в рамках сложившейся театральной теории?
- Как классифицировать эти сценические феномены? То есть можно ли выявить нечто общее, имманентно присущее им всем, что объединяет их и дает возможность привязать к какой-то классификационной схеме?
- Какова должна быть эта классификационная схема, на чем она должна базироваться и как она будет соотноситься с ныне существующей, дополнять ее или опровергать?

Распространенный в русскоязычной околотеатральной литературе **термин пластический театр** вызывает к себе неоднозначное отношение, спектр которого варьируется от недоумения до полного неприятия.

Во-первых, подпластическим театром традиционно принято понимать театр невербальный, что создает путаницу в определениях. Так, например, в книге *Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов*, Г.В.Морозова пишет: «Пластический театр, или театр движения – в буквальном понимании – театр, сценическое действие в котором реализуется исключительно средствами человеческой пластики. В этом смысле к пластическому театру относятся такие виды сценического искусства, как балет, пантомима, эстрадный танец. Но в последнее время складываются новые разновидности, которые нельзя отнести без оговорок ни к балету, ни к пантомиме в точном значении этих терминов. В таких спектаклях, помимо пластических средств, часто используются логический текст или пение. При этом пластика исполнителей отличается и от балетной, и от техники «чистой» пантомимы («*la mime rigée*»). Чаще всего, это так называемая “свободная пластика”, иногда содержащая элементы танцевального фольклора или бытовой танцевальной культуры нашего времени. Эти разновидности сценического искусства в равной мере отличающиеся и от драматического, и от балетного театра принято (за неимением более точного определения) объединять понятием “пластический театр” в узком значении этого слова” [1, 55].

Во-вторых, сама попытка выделить этот условно называемый пластический театр в самостоятельную структурную единицу наталкивается на ряд серьезных возражений по самой своей сути. Усредненную оценку можно было бы определить, как несогласие с вкладываемым в этот термин содержанием. Трудно точно определить истоки такого отношения, но, что кажется наиболее вероятным, базируется оно не столько на отсутствии четкого определения или содержания, вкладываемым в него, и, даже, не на неприятии явления, как такового, сколько именно на попытках выделить этот театральный феномен в самостоятельный объект. Присвоение пластическому театру статуса самостоятельной единицы в ряду видов

сценического искусства может нарушить сложившуюся традицию, и заставит пересмотреть многие, ставшие привычными или классическими представления, что не может не беспокоить приверженцев и сторонников современной классификации.

Однако, такая позиция представляется автору несостоятельной и может быть опровергнута. Для этого нужно выделить тот общий объединяющий элемент, который можно будет рассматривать, как признак принадлежности к классификационной группе. При внимательном рассмотрении можно отметить, что таковым элементом является адресация сценического действия к некой определенной зоне зрительского восприятия. И именно тут обнаруживается сложность, которая состоит в том, что существующая сегодня классификация видов сценического искусства базируется на технологии сценического процесса и психологии творчества и не учитывает психологию зрительского восприятия. Рассмотрим этот момент более подробно.

Критерием разбиения в современной классификации является то, ЧТО происходит на сцене. То есть, рассматриваются процессы сценические. При этом не учитывается то, что информационный поток от сцены к залу обращен не к какому-то точечному объекту, а к зрительской психике, которая представляет собой сложное, многокомпонентное поле. Иными словами, существующая классификация видов сценического искусства рассматривает процесс взаимодействия «сцена - зал» только со стороны сцены, не пытаясь взглянуть на него с другой стороны рампы. Предлагаемая же автором модель классификации предполагает объединить эти два взгляда. Как видится автору, такой синтетический подход позволит расширить сферу действия классификации, распространив ее на те сценические феномены, которые до сих пор из нее выпадали.

Для этого, во-первых, необходимо разобрать не только то, что происходит на сцене, но и механизм воздействия сценического процесса на зрителя. То есть, рассматривать и сравнивать не только **инструмент** психологического воздействия, имманентно присущий каждому виду сценического искусства, но и **область его применения**, т. е ту зону человеческой психики, к которой этот инструмент обращен, и в расчете на которую возможно само существование данного вида искусства.

Приведу высказывание Г.В.Морозовой: «... можно различить как минимум две группы форм сценического искусства: к одной группе относятся все виды театрального зрелища, где актер действует и словесно, и двигательным, к другой — где он оперирует только двигательным действием. Ко второй группе относятся, безусловно, танец и пантомима (такие варианты как клоунада — уже не безусловны, поскольку допускают текст — это вообще скорее жанр, чем вид театра). В первой группе основополагающим видом является драматический театр во всех его разновидностях, включая жанры (миниатюра, эстрадный номер и т.п.). Но к нему примыкают такие виды музыкального театра как опера, оперетта, водевиль, мюзикл и иные новомодные композиции»<sup>1</sup>.

Не углубляясь в сравнение и анализ терминологических и сущностных сходств и различий драматического театра, пантомимы и танца, попытаемся установить инструменты и механизм воздействия на зрителя каждого из этих видов сценического искусства.

Под инструментами воздействия подразумеваются

- Специфическая для каждого вида искусства форма, в которую облечены передаваемые смыслы (речь, имитирующий или эмоциональный жест, танец и пр.).
- Специфический для каждого вида искусства набор приемов и умений, которым располагает актер.
- Режиссерский замысел, определяющий формирование сценического дискурса (выработка структуры спектакля, выбор модальностей, учет и использование социокультурного контекста и др.).
- Сопутствующие постановочные и технологические элементы спектакля.

<sup>1</sup> Личная переписка автора с Г. В. Морозовой (07.07.2005)



Основные, концептуальные различия между видами сценического искусства, обусловленные их «инструментальным набором» заложены в первом и втором разделах приведенного списка. Далее в этой работе такие инструменты будут называться основными. Элементы же второго и третьего разделов с различной степенью значимости присутствуют во всех видах. Конечно, они играют важную роль в создании сценического произведения. Они являются необходимыми, но не определяющими. Во всяком случае, наличие или отсутствие этих инструментов или их «уровень качества» не ставит под сомнение принадлежность спектакля к тому или иному виду сценического искусства.

Инструменты, гранично определяющие драму: передача смыслов в вербальной форме; приближение сценических ситуаций к реально жизненным: техника актерской игры, которая, если не вдаваться в подробности, в большинстве театральных школ базируется на сходных принципах. Характеристикой функционирования этих инструментов является создание для зрителя возможности предельно конкретной расшифровки театральных кодов, или, говоря в терминах семиологии, максимальное соответствие репрезентанта и референта.

Для пантомимы основным инструментом является передача смыслов путем создания ряда визуальных иконических знаков телом актера - мима. Актерская техника, как инструмент воздействия, предполагает способность тела актера создавать в пространстве иллюзию реального мира, в котором разворачиваются фабула и сюжет. В силу большей, по сравнению с драмой, обобщенности идей, понятие референта становится более размытым и репрезентация у каждого зрителя происходит по-разному, с учетом его индивидуальных апперцепторных способностей. Задача инструментов, используемых в пантомиме - обеспечить зрителю возможность сгенерировать в своем воображении этот иллюзорный мир.

Передача смыслов в танце осуществляется, как и в драме, в визуальной и аудиальной форме, но, в отличие от драмы, видеоряд занимает главенствующее положение, а аудиальной составляющей является не речь, а музыка. При этом степень индивидуализации восприятия каждым зрителем возрастает в силу оперирования не конкретными словами, а движением, позами, вызывающими репрезентацию на чисто ассоциативном уровне. Степень ограничения социокультурными рамками тут гораздо ниже, чем в драме или пантомиме. Кроме того, с точки зрения важности расшифровки сценического посыла, акцент смещается с дискурсивной на эмоционально-интуитивную составляющую. И таким образом, задача актера в танце - средствами своего тела и соединением движения с музыкой достичь максимально широкой расшифровки театральных кодов любым зрителем, независимо от его принадлежности к какой-либо национальной, культурной или социальной группе.

Абсолютно очевидно, что в реальной жизни практически не существует «чистых» проявлений ни у одного из видов сценического искусства. По крайней мере, они чрезвычайно редки. В драматическом спектакле могут присутствовать элементы и пантомимы, и танца; элементы пантомимы могут присутствовать в балете, равно как хореографические куски могут использоваться в пантомиме. То есть, налицо заимствование «основных» элементов воздействия одних видов искусства другими.

Различные степени такого заимствования и различные элементы, ставшие объектами заимствования лежат в основе существования таких театральных форм, как опера, мюзикл, оперетта, музыкальный спектакль, хэппенинг, перформанс и пр.

Структура дискурса в драме, пантомиме и танце (триада ДПТ) значительно различается. В связи с этим расшифровка театральных кодов предполагает различные способы прочтения текста. С одной стороны этой триады находится драма, которая в силу своей нарративности «привязывает» зрителя к фабуле и требует синтагматического или «горизонтального» прочтения. *«Оно следует за действием и фабулой, следит за последовательным развитием эпизодов и заботится о нарративной (повествовательной) логике. То есть драма напрямую обращена к тому уровню сознания, который отвечает за логическое мышление. На противоположной стороне триады ДПТ стоит танец и, особенно, «чистый» танец со своей предельно десемантизированной структурой дискурса. Прочтение и расшифровка заложенных в него кодов требует парадигма-*

тического подхода («вертикального» прочтения), который предполагает разрыв событийного потока с целью понимания сценических знаков и парадигматических эквивалентов тех тем, которые упоминаются ассоциативно. Таким образом, видим, что танец обращается к зоне, которая называется «подвалами сознания», ибо «именно там происходит чувственное созерцание образов, именно эта область связана с интуитивным постижением воспринимаемого» [2, 102]. Пантомима, занимая промежуточное положение, предполагает использование обеих зон.

Выше уже было сказано о межвидовом «заимствовании» инструментов воздействия. Исходя из этого становится понятным, что во время одного спектакля информационный поток от сцены к зрителю часто бывает неоднороден с точки зрения адресации. Поэтому репрезентация различных его составляющих осуществляется различными зонами сознания на различных его уровнях. Однако каждый вид сценического искусства предполагает какой-то один из элементов информационного потока, как превалирующий над другими. Следовательно, можно говорить о преимущественной адресации каждого вида сценического искусства какой-то одной зоне зрительского восприятия.

Сводя воедино приведенные наблюдения и выводы, можно заключить, что театральная форма, условно называемая в данной работе *пластическим театром* и не укладывающаяся в рамки традиционной классификации видов сценического искусства, может быть четко определена как самостоятельный вид, если изменить сам подход к классификации, изменить ту базу, на которую она опирается. Принимая за основу классификации адресацию к различным зонам человеческой психики вместо психологии творчества можно обнаружить, что при рассмотрении последовательно ряда «драма - пантомима - танец» прослеживаются следующие тенденции:

- От обращения к сознанию - к обращению к подсознанию;
- От дискурсивного постижения - к интуитивному;
- От конкретики - к абстракции
- От иконического знака - к театральному
- От синтагматического прочтения - к парадигматическому
- От апперцепторных способностей зрителя - к перцепторным

Тенденции позволяют заглянуть за рамки рассмотренной структуры. Тогда некоторые из строк могут быть продолжены: за обращением к индивидуальному подсознанию логично следует обращение к коллективному бессознательному, т.е. к архетипическому; за театральным знаком, как носителем смысла следует чистый символ; за интуитивным постижением следует медитативное. Это и есть граничные условия, определяющие водораздел между теми видами сценического искусства, которые приняты и «канонизированы» и теми, которые подпадают под определение пластического театра и не вписывающиеся в классическую схему.

Приведу еще одну цитату Канта, касающуюся танца: «... при эстетической оценке предмета или его представления оно соотносится не с понятием о нем, а со всей способностью представлений...» [3, 24]. Распространяя и продлевая это высказывание применительно к пластическому театру можно утверждать, что, говоря обо всей способности представлений, в их число необходимо включать и доопытные, врожденные. То есть здесь мы имеем дело уже с обращением к архетипам и области подсознания.

Работа режиссера, актера, весь дискурс спектакля пластического театра **должны** стремиться формировать видео и звукоряд, состоящий не из иконических знаков, а из символов.

Гармония спектакля **должна** опираться на гипнотизирующие ритмы. Ритуальность сценического действия и весь антураж спектакля должны быть проникнуты магией.

Гармония дионисийского и аполлонического начал **должна** приводить к катарсису, невыражаемому в обычной речевой форме.

Слово **не должно** быть изгнано из спектакля, но наполнено новым содержанием.

Это **должен** быть тот театр, который описывал Арто: «Театр, использующий все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот

миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне» [4, 19].

Это **должен** быть тот театр, о котором писали Гротовский и Барба, который существует сегодня, независимо от мнений о нем.

### Библиографические ссылки

5632. МОРОЗОВА, Г.В. *Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов*. Москва: ГИТИС, 1999.  
5633. НАЛИМОВ, В.В. *Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности*. Москва: Прометей, 1989.  
5634. АФАСИЖЕВ, М.Н. *Эстетика Канта*. Москва: Наука, 1975.  
5635. АРТО, А. Театр восточный и театр западный. В: *Театр и его двойник*. Москва: Мартис, 1993.

## PRIORITĂȚILE INCONTESTABILE ALE FILMULUI SONOR

### SILENT FILM - SOUND FILM

ANDREI BURUIANĂ,

conferențiar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Born as a silent film it wasn't meant to last for a long time. In movie theaters the film was accompanied by single musicians or orchestras depending on the level of the theater and the type of the motion picture. On the other side directors were looking for a sound interpretation in the design of editing. The introduction of sound films was not accepted well by some part of the audience. They were not against sound in films as a whole, but against talking films. Unfortunately even today directors think according to the laws of silent films. One should think about creating a sound film not when it is finished but all the time beginning with the literary text and screen play.*

În epoca filmului mut, fiecare sală de vizionare dispunea de un pianist sau de o orchestră de cameră ori simfonică (în funcție de statutul său și de genul filmului), care aveau sarcina să acompanieze imaginile cu emanații sonore după o partitură compusă special.

Această muzică nu era menită să fie ascultată ca una de concert. De regulă, muzica de acompaniament ilustra acțiunea sau peisajele prezentate pe ecran, fără a se implica în procesul narativ.

Regizorii, la rândul lor, nu aveau nimic în comun cu asemenea utilizare a muzicii. Mai mult, decât atât, ei considerau (printre aceștia și Serghei Eisenstein) că lucrul regizorului asupra unui film se termină cu finisarea montajului, folosind o serie de construcții complete de montaj sau supraexpresiuni ce trebuiau să substituie sunetul. Indiscutabil, deși filmul mut se afirmase ca artă, vizionarea putea fi comparată cu viața privită din spatele unui geam, prin care nu pătrunde sunetul. Apariția sunetului a „deschis” acest geam. Zgomotele, vocea umană au fost auzite, dând viață imaginii și acțiunii, devenind un mijloc de relatare a subiectului.

Împotriva sunetului în film se pronunțau mulți regizori cunoscuți, printre care și Rene Claire, Charles Chaplin și alții. Charles Chaplin, numit Prințul Tăcerii, pentru că n-a folosit decât prea puțin cuvântul spre a emoționa și convinge, s-a ridicat, după spusele unor exegeți, prea sus pentru a coborî și a porni pe o cale nouă. Fiind un adept al *mutului* prefera rolul surdului într-un film vorbit.

De menționat că majoritatea oponentilor erau împotriva filmului vorbit, dar nu celui sonor. Filmul vorbit, considerau aceștia, ar fi însemnat un pas îndărăt, mișcarea spre o dependență orbească față de cuvânt, un pericol care ar distruge o imagine extraordinară, nefast prin consecințele sale. Cinematograful s-ar fi transformat într-o unealtă de transpunere a pieselor teatrale pe ecran.

Cinematograful vorbit, după cum afirma Rene Clair, era „un monstru redutabil, creație contra naturii, datorită căreia ecranul va deveni un biet teatru, teatrul săracului, iar piesele ... vor fi trase în sute de exemplare” [1, 43]. Asta însă nu înseamnă un refuz absolut la dialog. Luigi Chiarini, teoretician, scenarist și regizor de film italian, considera că dialogul „trebuie să slujească la scoaterea în evidență a interpretării” [2, 332] de aceea, sonorul impune o conștiință estetică în ceea ce privește întrebuintarea sa.

Realitatea, zice Marie Epstein, e o funcțiune. Cinematograful inventează fenomenele, preschimbă

materia în spirit. Cinematograful e un creier mecanic care primește excitații vizuale și auditive pe care le coordonează într-un mod propriu în spațiu și în timp, elaborându-le și combinându-le [2, 343].

Cercetările și istoria celei de a Șaptea Arte ne convinge că filmul contemporan (după Andre Malraux) nu s-a născut din modalitatea „de a face auzite vorbele personajelor filmului mut, ci din posibilitățile de expresie conjugate, ale imaginii și ale sunetului” [1, 147]. Scriitorul și esteticianul francez este ferm convins că filmul devine artă când regizorii înțeleg că predecesorul sunetului cinematografic nu este discul, ci compoziția radiofonică.

Nu există o altă artă care ar fi atât de dependentă de tehnică, și trebuie să conștientizăm că fiecare descoperire în acest sens este o îmbogățire a expresiei, a imaginii, că *cinematograful este adecvat în specificul afirmării omului modern și interpretării vieții mecanice și active a timpului nostru*. Folosirea sunetului, afirmă teoreticianul englez, Roger Manvell, duce la o creștere a *potențialului expresiv*, la o poezie filmică *mai complexă și mai bogată ca urmare a corespondenței imaginilor cu sunetul și a sunetului cu imaginile vizuale* [2, 366]. Ca și poezia, vom continua gândul, filmul își trage puterea din compararea imaginilor și înlănțuirea ideilor și juxtapunerea acțiunilor.

După ce finalizase *Dezertorul*, Vsevolod Pudovkin a ajuns la concluzia că filmul „este o sinteză a fiecărui element vocal, vizual, filozofic” și prezintă o modalitate „de a transfigura lumea cu toate liniile și umbrele sale într-o artă nouă...” [2, 193]. În manifestul ZAIAVKA, pe care l-a semnat împreună cu Serghei Eisenstein și Grigori Alexandrov, se spune că „pentru dezvoltarea viitoare a cinematografului, singurii factori importanți sunt cei care tind să întărească și să dezvolte montajul expresiv și noile sale moduri posibile, ...e ușor să demonstrăm că atât culoarea, cât și stereoscopia prezintă un interes scăzut față de înalta semnificație a sunetului” [2, 193].

Evoluția filmului sonor a demonstrat că **sunetul este cel mai puternic instrument de care poate dispune creatorul**, în ceea ce privește capacitatea **de a cuceri publicul spectator**, deoarece asta ține de inimă. Fapt menționat de Jean Maudit de Larive: „Când vorbește inima - pieptul, capul și toate fibrele organismului îi sunt subordonate” [2, 331]. Anume aceste cuvinte confirmă faptul că muzicienii, specialiștii creatori ai sunetului de film se bazează pe un aparat unic pentru a descifra lumea sonoră și a exprima idei sonore. Urechea și inima sunt uneltele pasiunii și virtuozității, iar cei care creează sunete și compoziții sonore dispun de chei magice.

**Utilizarea sunetului în film este foarte diversă**, doar înșirarea acestor modalități ar ocupa mai multe pagini. Ilustrarea, coincidența imaginii cu sunetul, dublarea acesteia, reprezintă cea mai răspândită, din nefericire, și astăzi, și mai puțin eficientă formă. Asincronismul, desfășurarea imaginilor și sunetului, conform unui ritm distinct și separat, răspunde funcției de a spori capacitatea expresivă a sunetului. Vsevolod Pudovkin susținea că unitatea sunetului și imaginii se realizează prin interferența elementelor emotive cu datele viziunii. Dacă în filmul mut exista un conflict între două elemente (două imagini, două secvențe), astăzi putem obține acest conflict între patru elemente. Folosirea în contrapunct a sunetului față de imagine oferă posibilitatea unor noi forme de montaj de mare perspectivă.

Conceptul de asincronism este valabil și pentru zgomote și pentru muzică. O adevărată fuziune (unitate sonoră) între muzică, imagini, dialog și zgomote devine necesară. Filmele trebuie să fie, în anumite sensuri, o rețea complexă de elemente interconectate, un țesut viu care îndeplinește o funcție comună pentru a prezenta un ansamblu de comportamente mai mult sau mai puțin legate și armonizate.

În filmul *Un grand amour de Beethoven (Nemuritoarea iubire)* de Abel Gance există mai multe utilizări *non-realiste* ale sunetului cu efect subiectiv și simbolic. Surzenia în devenire a compozitorului este materializată printr-un fluierat dureros, dar în moment când în imagine se află un copil fluieratul nu se mai aude. Spectatorul își dă seama că acest zgomot constituie o impresie pur subiectivă a lui Beethoven, fiindcă mai târziu pe ecran sunt prezentate imagini zgomotoase mute (fără sunet), văzute de compozitorul surd.

Toate cele **trei componente ale coloanei sonore** (voce, muzică, zgomote sau efecte sonore) **au valoare doar când sunt parte al unui întreg continuu**, când se schimbă cu timpul, când sunt în mișcare și răsună împreună cu alte sunete și cu alte experiențe senzoriale. Aceasta nu înseamnă că trebuie supraîncărcată coloana sonoră. Selectarea și manipularea celor mai importante elemente vor



promova subiectul și vor accentua momentul dramatic.

Pentru a obține un succes, este prea puțin să se efectueze o înregistrare reușită a sunetului pe platou, să fie invitat un bun compozitor, un talentat creator de efecte sonore. Este nevoie ca sunetul în film să fie bine gândit, să fie concepute acele posibilități care ar permite contribuțiilor sunetului să influențeze deciziile creative în alte domenii profesionale.

Îmi amintesc, prin anii '60 ai secolului trecut, devenise o modă de a transpune pe ecran vechile tradiții moldovenești. O echipă de documentariști de la „Moldova-film” a filmat o clacă – acțiune comună cu scop caritabil pentru a-i ajuta pe niște tineri însurăței la construcția casei. După vizionarea materialului mi-au propus să realizez coloana sonoră la acest film. I-am întrebat, dacă s-au gândit înainte ori în timpul filmărilor care va fi rolul sunetului în film, modalitățile de a-l utiliza. Nu am primit vreun răspuns clar, cerându-mi-se să salvez situația. Au încercat să mă uimească prin existența unui cadru, după spusele lor, „extraordinar”. La un moment dat, camera de luat vederi, care urmărea procesul construcției casei, era răsucită, răsturnând imaginea „cap-coadă”. Un asemenea procedeu grozav nu m-a prea inspirat. Acest truc a rămas în opera lor, dar fără participarea mea. Totuși, cum am putea depăși o asemenea situație?

Literatura utilizează posibilitățile infinite ale cuvântului și reușește evocarea imaginilor sonore și vizuale, le prezintă într-un câmp particular de percepție – subiectivul uman. Cititorul își imaginează vocea personajului, *aude* vocea aleasă de el precum și *vede* aproape sau departe. Transpunând aceste noțiuni în limbajul cinematografic, am putea vorbi de prim-planuri, planuri generale, de o *regie* interioară a individului.

În teatru și film, imaginile și sunetele sunt prezentate spectatorului din exterior, la concret. Spectatorul este prins pe neobservate într-o mreajă care-i creează un anumit *concept*, *o idee*.

**Rețeaua sonoră** în film, mai mult decât în teatru, **expune conținutul povestirii**. Dialogul, muzica, sunetul își exercită influența, prin fascinația lor, asupra spectatorului.

Majoritatea regizorilor de film știu să aprecieze sunetul în film, îi cunosc rostul, dar, în realitate, cunoștințele lor în domeniul utilizării potențialului sunetului sunt destul de mărginite.

Nici vorbă, imaginea constituie elementul de bază al limbajului cinematografic. **Imaginea filmului este realistă**, posedă toate semnele realității.

**Sunetul** însă, spre deosebire de imagine, **nu cunoaște limite, nu poate fi fixat** și reținut în spațiul unui cadru.

Imaginea, prin ea însăși, nu furnizează nici un indiciu în ceea ce privește sensul profund al evenimentelor, doar afirmă materialitatea faptului pe care îl reproduce. Cu alte cuvinte, **imaginea arată, dar nu și demonstrează**. Sensul imaginii depinde atât de contextul filmic creat, prin montaj, cât și de contextul mental al spectatorului, de nivelul său de cultură, estetic, moral etc.

Printre alte opțiuni, **sunetul**, în primul rând, cel **asincron**, contribuie la **explicarea sensului**, fiindcă descrie împrejurările care duc la eventuale evenimente și acțiuni; sunetul exercită rolul unei unelte menite **să manipuleze publicul**, prin concentrarea atenției, în vederea provocării și obținerii efectului emoțional; sunetul poate face ca imaginea să apară mai mult magică și mai puțin marfă; sunetul îi poate netezi tăietura, făcând-o indivizibilă.

Atât viața, cât și experiențele cinematografice scot la iveală un șir de **modalități de a atrage ochiul** și, totodată, **de a provoca auzul la percepere**. Aceste modalități demonstrează posibilitatea de a obține o imagine vizuală ce predispozează la crearea unei imagini cinematografice artistice. De exemplu, modalitatea **folosirii obiectivelor cu focale lungi sau scurte**. Un asemenea procedeu creează o imagine stranie, ciudată și totodată, atractivă. Imaginile acestea nu sunt obiective, nu corespund celor reale, din viață. Vederea noastră parcă ar fi manipulată. În cazul focalei lungi, dispare profunzimea câmpului, imaginea devine plată. Impresia unui spațiu subiectiv va justifica apariția percepției subiective a sunetului. Aceeași poate fi spus și despre imaginea obținută prin intermediul focalei scurte, doar că, în acest caz, profunzimea câmpului va spori în comparație cu folosirea unei optici obișnuite.

O altă modalitate ar fi realizarea filmărilor **sub un anumit unghi** (racursiu) sau din **plonjeu, contraplonjeu, traveling** etc. Spectatorul va fi pus într-o situație neobișnuită. Din nou, schimbarea elementului spațial va oferi un avantaj pentru sunet.

**Întunericul în jurul cadrului**, așa zisul *film noir*, ascunde ceva conștiinței noastre, ceva adăposteste, tăinuiește și provoacă niște supoziții. Asemenea imagine o vedem în filmul lui Ingmar Bergman *Trough a class Darkly (Prin oglindă)*, în momentul când eroina, pentru prima dată, aude un sunet care o cheamă. Auzul completează acele zone negre (lipsa de imagine), furnizând unele informații despre ceea ce se întâmplă.

De asemenea și **utilizarea prim-planurilor** și, mai ales, a planurilor-detalii ne va face părtași la procesul acțiunii, căci, involuntar, sentimentele trăite de personaj ne vor afecta, iar planurile generale ne vor permite să auzim cât de plin sau cât de gol este peisajul din jur.

Apariția unor **imagini alb și negru**, într-un film tehnicolor, va fi, momentan, percepută drept punct de vedere al cuiva, ceva rupt din context, nu va exprima o prezentare obiectivă (coloră) a realității. Imaginile alb și negru nu vor servi ca sursă de informație, ci doar, ca mijloc de transmitere a ceva specific.

În filme sunt prezente **filmări cu încetinitul** (*slow motion*) care, de fiecare dată, ne plasează într-un spațiu de vis, de delir, provoacă o admirație, o percepere poetică, comunicându-ne, că se va întâmpla ceva ciudat, imprevizibil. Asemenea cadre există și în filmul *Lăutarii* de Emil Loteanu.

Din toate cele relatate, reiese că realizatorii filmului și, în primul rând, regizorul comit o mare eroare considerând că la sunet trebuie să se gândească în mod serios doar în perioada de postprocesare, când este montată deja imaginea și structura filmului, practice, este elaborată. Nici vorbă! Uneori, atât compozitorul, cât și designerul de sunet, supervizorii ar părea să fie avantajați prin faptul că li se dă mâna liberă. Dar, într-o asemenea situație, apare întrebarea: oare regizorul n-ar trebui să aibă concepția sa despre realizarea sonoră a filmului, de ce muzică are nevoie, ce sunete ar fi mai expresive în film, ar avea un impact mai puternic? Acești regizori „pendulează” între două poziții legate de sunet. Una – când dezaprobă rolul important al sunetului, altă – când, la finele montajului primar, își dau seama de apariția unor lacune în canavaua discursului cinematografic, observă existența unor scene slabe, unor tăieturi de montaj nereușite și, doar atunci, își amintesc că sunetul i-ar putea salva. E ca și în proverbul cu pricina: „Casa prost zidită n-o salvează nici tencuiala bună.”

De asemenea, o scenă trebuie filmată cu gândul la unele pauze necesare, în care poate fi inserat sunetul, pentru a ne comunica unele informații importante, ca să ne sugereze o anumită stare de spirit, să evoce un sentiment, să definească caracterul unui personaj, să provoace sau să ciocnească niște idei, să sublinieze un moment dramatic, să ne facă să tresărim etc.

Ideea, structura concepută din timp, selectarea corectă a procedeelelor artistice de realizare, montajul audiovizual implică unitatea „**elementelor sonore-vizuale în dinamica lor și exprimă ceea ce am denumit imaginea motorize-vizuală-auditivă a filmului**” [1, 187].

Filmul contemporan este altfel conceput decât filmul mut. Nu în zadar filmele premiate la cele mai prestigioase festivaluri cinematografice dispun și de cele mai reușite coloane sonore.

### Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, E. *A șaptea artă*. București, 1966.
2. ARISTARCO, G. *Cinematograful ca artă*. București, 1965.

## ROLUL ZGOMOTULUI ÎN PRODUCȚIILE AUDIOVIZUALE

### THE CONCEPTION OF SOUNDS IN THE AUDIOVISUAL ARTS' SOUNDTRACKS

ANDREI BURUIANĂ,

conferențiar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The sound and the image in a film is a crucial component. Noises are a force in the art.*

*The color and the character of the sounds create a certain tension, an atmosphere of excitement that can embody movie heroes. There many ways to use the sound, important thing is that the future filmmakers to know how to use them. My principles are based on both, the theorist's researches in the field, the experience and work of the most known film directors and my own experience. I urge students to use sound in order to create visual art images.*

Ce este **arta**? Lev Tolstoi a propus definiția sa, conform căreia **arta** nu-i decât **modalitatea de a comunica o emoție**. Ea își poate avea izvorul în frumusețe sau în oroare. Emoția poate fi provocată cu ajutorul sunetelor, cuvintelor, formelor plastice ș.a. Prin intermediul **ochiului și urechii**, putem **excita emoția în inimă și suflet**.

Începând cu sfârșitul anilor 20 ai secolului XX, numit *secolul cinematografeii*, sunetului i se atribuie un loc important în arta audiovizualului. Aceasta se referă nu numai la *cuvânt*. Regizorul documentarist american Robert J. Flaherty menționa: „...mă bazez... pe imagine și sunet... Cu imaginea și cu sunetul se poate spune aproape totul; cu cuvântul nu se poate spune aproape nimic” [1, 346].

Mulți dramaturgi și regizori nu sunt de acord, considerând cuvântul component principal al partiturii sonore.

Regizorul spaniol Luis Buñuel afirmă: „Detest muzica în film. Tind s-o suprim, căci reprezintă o prea mare facilitate. Câte filme ar „rezista” dacă li s-ar suprima muzica?” [1, 307]

Compozitorii, la rândul lor, se împotrivesc acestei afirmații, declarând că muzica, are un rol primordial în film, considerând-o baza coloanei sonore.

În opinia regizorului rus Andrei Tarkovski, muzica are dreptul să existe în film, dacă este parte componentă a imaginii, și o folosea în cazul în care, dacă nu găsea alte mijloace cinematografice (zgomote – n. a) de exprimare. Faptul că zgomotul devine valoare artistică îl demonstrează de exemplu, filmul *Prin oglindă* de Ingmar Bergman, scena când eroina își iese din minți: o imagine sonoră excepțională ce nu poate fi supusă unei descifrări.

În filmul englez *Gaslight (Lumina de gaz)*, regizat de Thorold Dickinson, un bărbat încearcă să-și aducă soția în pragul nebuniei, dorind să pună mâna pe averea mătușii acesteia care murise. Pulsațiile luminii de gaz sunt acompaniate de zgomote monotone de pași și de foșnete, ce răzbesc din podul casei. Această **coalitie** imagine – zgomote, folosită ca funcție emoțională, îi provoacă eroinei un disconfort psihic și ține spectatorul în suspans pe întreaga durată a filmului.

Un exemplu mai recent și destul de elocvent este filmul regizorului român Cristian Mungiu *4, 3, 2*, premiat la mai multe festivaluri internaționale. Succesul filmului a fost asigurat și de coloana sonoră, realizată prin intermediul zgomotelor. Muzica este folosită doar la sfârșitul filmului, ca fundal al genericului. O utilizare obișnuită a muzicii ar fi transformat pelicula într-o dramă sentimentală și destul de banală.

Exemple sunt foarte multe și toate confirmă că sunetul, ca și imaginea, poate fi utilizat ca mijloc literar – simbolic, cu pretenția de a exprima ceva. Studenții, viitorii cinești, telești trebuie să înțeleagă foarte clar, să conștientizeze faptul că un sunet este o imagine, căci, auzind un sunet cunoscut, noi vedem (ne imaginăm) un anumit obiect. Obiectul văzut ne creează o impresie. Sunetul provocat de obiectul nevăzut naște o nouă impresie despre acest obiect și o cu totul altă impresie, ne va sugera obiectul văzut și auzit concomitent.

Sunetul este caracterizat prin particularitățile sale fizice și factorul psihologic sau psihotehnic. Factorii psihologici de apreciere a sunetului țin de obișnuințele și educația omului. Orice mișcare a unei vietăți sau a unui obiect provoacă sunete: foșnet, fâșâit, scârțâit, ciocănit, dangăt etc. În viața cotidiană ne obișnuim cu aceste zgomote și deseori nici nu le luăm în seamă. Așa se întâmplă că omul nu aude ticăitul ceasului, zgomotele străzii, gării, mării - mai ales, dacă locuiește în preajma acestora. Este știut că soldații în timp de război dorm sub *acompaniamentul* canonadei, bubuiturilor de arme, și se trezesc tocmai atunci, când se lasă liniștea. Din mulțimea de zgomote, conștiința noastră selectează intuitiv doar pe acelea noi, mai puțin cunoscute, fiindcă anume acestea ne provoacă interesul.

Nu putem spune că urechile noastre sunt bine „instruite”, deși recepția auditivă ne poate fi educată, dezvoltată. Memoria auditivă poate fi îmbogățită atât cu sunete noi, cât și cu asociații audiovizuale noi. Legătura directă dintre sunetul auzit și imaginea obiectului care îl produce este o particularitate semnificativă a recepției auditive. Auzind zgomote, omul determină obiectele și ființele, care le produc, locația lor, fără a le vedea. Caracterul pașilor, tusei, zgomotelor ce însoțesc mișcarea cuiva permit să determinăm nu doar cine se află în camera de alături, ci și să bănuim care ar fi dispoziția, starea acestei persoane. Totodată, vom consemna, că o astfel de legătură asociativă audiovizuală are o serie de nuanțe și abateri.

Unul și același zgomot al furtunii provoacă la diferiți oameni, în diverse situații, **asociații, gânduri, sentimente absolut diferite**. Cineva își va aminti de o barcă cu pescari care nu s-a întors din mare, altul - despre prietenul dispărut într-o asemenea situație, al treilea - se va bucura, nu se știe de ce; al patrulea - va fi indiferent față de acest zgomot, dar va auzi piuitul slab al unui țânțar, care se învârte săcăitor, lângă urechea lui. Exemplul respectiv demonstrează cât de diferită poate fi reacția aparatului auditiv uman, cât de diferit este interpretat sunetul auzit. Această particularitate a atenției aparatului auditiv depinde de evenimentele și imaginile ce țin de interesele și sentimentele individului, fapt ce oferă posibilitatea utilizării pe larg a sunetului în lumea artelor: literatură, teatru și, mai cu seamă, în film.

**Principiile** mele proprii de utilizare a sunetului în cinematografie **sunt bazate pe lucrările marilor teoreticeni**, pe experiența și **operele** celor mai **consacrați regizori**, precum și pe experiență ce am acumulat-o în decursul vieții, ca regizor de film documentar și operator de sunet. La rândul meu, mă strădui să transmit toate cunoștințele mele studenților, pentru ca ei să **înțeleagă bine rolul important, al sunetului în arta audiovizuală** contemporană, ca să reușească să **creze partitura audio-artistică** a episodului și a întregului film.

Ținând cont de faptul că imaginea este relativ obiectivă, iar sunetul subiectiv, același zgomot poate suna alarmant sau cu o nuanță de bucurie sau tristețe. Totodată, în aprecierea auditivă pot avea astfel de devieri atât de mari, încât unul și același sunet să fie confundat cu altul. De exemplu: jeturile de apă de ploaie, scursă de pe acoperiș, pot fi asemuite și confundate cu ciripitul vrăbiilor, iar zgomotul furtunii – *cu plânsetul de copil sau urletul unei fiare*. Ultima afirmație îi aparține lui A. Pușkin în poezia *Буря (Furtuna)*. Această apreciere depinde de specificul aparatului auditiv și de starea psihică a omului într-o situație concretă.

**Scriitorul** caută **cuvântul** cel mai **potrivit**, pentru a obține o anume expresivitate artistică, actorul - **gestul și intonația**, iar **directorul de imagine – compoziția și lumina** cea mai adecvată. **Realizatorii spectacolelor, scenariilor și filmelor** trebuie să caute **sunetul cel mai exact, mai convingător**, neobișnuit și să nu-l folosească decât atunci, când este nevoie, pentru a dezvălui gândul, a dezvolta subiectul, a caracteriza personajul și, nu în ultimul rând, pentru a determina coloritul emoțional al episodului. Spre regret, acest adevăr adesea nu este luat în considerație de către realizatorii operelor audiovizuale.

Cu câtă dragoste, frumusețe descrie Octavian Goga o dimineată la țară. Ce tablouri sonore găsește?

.....  
Și-o spun licuricii la frunze de soc,  
    Și socul pădurii o spune,  
Și frunzele toate grăbite tresar,  
    Și începe pădurea să sune.  
.....  
    O doină domol se-nfiripă  
Și doina o cântă alunii din crâng  
    Și-o tremură-n murmur izvorul,  
Și doina trezește și turma din deal,  
    Și turma trezește păstorul. [2, 45]  
.....

Regizorul Constantin Stanislavski, la montarea piesei *Evreul polonez* de Ekman-Şatrian, folosește abil zgomotele, începând cu uvertura și continuând pe tot traiectul spectacolului. Laitmotivul sonor al spectacolului este un clinchet de clopoțel, ce vine să amintească de sunetul **arginților**, motivul omorului săvârșit de burgomistul Matis, eroul negativ al piesei. Acest sunet provoacă „*O halucinație auditivă – o simfonie de sunete în care sunt amestecate cântarea veselă, muzica, transformându-se, pe neobservate, dintr-o melodie nupțială în una funebră; vocile și strigătele tinerilor se confundă cu vocile sumbre ale oamenilor beți; zăngănitul veselei amintește de sunetul clopotului bisericesc. Dar peste toate*



aceste sunete, aidoma unui leitmotiv al simfoniei, străbate, ba chinuitor și obsedant, ba victorios și amenințător, sunetul unui clopoțel sinistru” [3, 17]. Urmează delirul de coșmar și moartea ucigașului Matis.

Ar fi posibil ca o asemenea realizare sonoră, cu o concentrare intensă de zgomote provocatoare de neliniște și groază, să nu fie acceptată de cineva. Constantin Stanislavski, în amintirile sale, accentuează că sporirea acestei tensiuni este un scop urmărit de la bun început. Și partitura sonoră în calitatea ei de component al dramaturgiei trebuie să introducă spectatorul în atmosfera specifică episodului sau spectacolului.

În **prelegerile** susținute în **fața studenților** acord o mare **atenție** exemplelor preluate din **artele premergătoare** cinematografului și din viață. În acest sens, sunt foarte semnificative exemplele din literatură. Să ne amintim de o scenă din *Aventurile lui Sherlock Holmes* de Artur Conan-Doyle, când Sherlock Holmes și doctorul Watson stăteau la pândă în niște tufari. Din sat se aud pașii și vocile trecătorilor întârziți, iar șopotul ploii mărunte peste frunzișul, tufarul ce le servea drept adăpost, ne sugerează că vremea se scurge. Clopotul anunță ora două și jumătate. Se aude clar scârțâitul porțiței și, peste câteva clipe, un zgomot metalic. Hoțul încearcă să spargă lacătul. Peste puțin timp s-a auzit un trăsnet și au scârțâit balamalele ușii. Acum, când infractorul a pătruns în interior, nu se mai aud zgomote și autorul este obligat să recurgă la imagini. A hârșâit un chibrit și lumina unei lumânări se așterne în cameră. Pe cei din ascunziș nu-i mai preocupă nici bătăile ceasului, nici picuratul ploii. Toată atenția - imaginii!

Un exemplu demn de încurajare și bun de a fi preluat de cinești. Literatura ne oferă atâtea informații și efecte, surse sonore, ce caracterizează nu doar conținutul, ci și forma, apartenența națională. Vorbim nu numai de grai și muzică, dar și de zgomote. Clinchetul zurgălăilor unei troici, plescăitul ritmic al vâslei lungi a gondolierului, sunetul castanietelor – sunt nu mai puțin naționale ca formă, decât imaginea surselor acestor sunete.

Tunetul din nuvela lui Ivan Turghenev *Записки охотника*, de exemplu, răsună absolut altfel decât tunetul din *Regele Lear* sau *Macbeth* de William Shakespeare. Altfel sună ceasurile din *Suflete moarte* de Nicolai Gogol și cel din *Greierul pe sobă* de Charles Dickens etc.

În **film**, aceste **zgomote** nu sunt exprimate prin cuvinte, ca în literatură, dar se **materializează** prin sunetele pe care le auzim. Păstrarea coloritului și a formei naționale o datorăm muzicii și zgomotelor, ce rămân intacte în filmele dublate, când dialogul este tradus și filmul își pierde originalitatea verbală.

Viitorii cinești trebuie să conștientizeze, că într-un film contemporan tot ce ține de sunet ar trebui să fie important. Dacă nu există un principiu al utilizării sunetului și funcția dramaturgiei e diminuată, apare *sonorizarea* accidentală, o coeziune mecanică, ilustrativă a imaginii cu sunetul.

Ca să obții o **veritabilă imagine artistică**, trebuie să **găsești expresivitatea sunetului**, ceea ce necesită vocație, răbdare și muncă. În vreme ce o redare servilă a oricărei mișcări, însoțită de sunete întâmplătoare, nu cere mare efort de la regizor, cu atât mai mult - de la scenarist. Totul, rămâne pe seama regizorului (operatorului) de sunet, care, până la urmă, pune această sarcină în căruța imitatorilor de sunete, în cazul postsincronizării, iar aceștia, la rândul lor, fără să se mai gândească, umplu cu huruituri întreg filmul, ilustrând fiecare mișcare. Trebuie să ne debarasăm de zgomotele ce nu contribuie cu nimic la subiect, la dramaturgie, la efectul emoțional al episodului.

Trebuie făcută o diferență dintre *naturalism* și artă. Nu întotdeauna ceea ce se aude auzim, și de auzit, în diferite cazuri, nu le auzim la fel.

Să zicem, ne aflăm într-o gară. Zgomotele par a fi obișnuite și bine cunoscute: semnalele locomotivelor, zgomotul roților de tren, anunțurile biroului de informație etc. Nu ne dăm seama că ele sunt o sursă enormă de exprimare emoțională, permit crearea unor imagini artistice sonore foarte interesante. Semnalele și sirenele, anunțurile crainicului ne pot spune foarte multe despre dispoziția eroilor, creând atmosfera episodului. Acestea pot fi alarmante, solemne, triste sau vesele.

O studentă într-o lucrare de curs, referindu-se la viața tineretului contemporan, n-a trecut cu vederea problema drogurilor: un tânăr își face injecția ucigașă, fiola goală se rostogolește căzând pe dușumeaua camerei; un sunet de alarmă (fie un dangăt de clopot, o împușcătură), sincronizat cu căderea fiolei, nu ar fi un zgomot obișnuit, ci ar accentua greșeala fatală, un „subtext” al acțiunii

tânărului, sunând ca o avertizare pentru alții. Totodată imaginea trebuia filmată *relanti* pentru a fi transformată în una subiectivă. Drept exemplu poate servi căderea tubului de cartuș după împușcătură în filmul *The Hurt Locker* (regizor Kathryn Bigelow), premiat în 2010 cu șase premii Oscar.

Cât de des în film auzim ciripitul unor și aceleași păsări în parc, în pădure, indiferent de caracterul geografic, de specia copacilor, de anotimp. În realitate, pădurile de diferite specii de copaci găzduiesc și păsări diferite.

Mihail Prișvin scria că a trăit în pădure „o liniște artistică, plină de viață”, că în sfârșit a găsit copacul care „rage”: era un mestecăn care-și freca tulpina de un plop la o ușoară adiere a vântului [4, 204].

Fizicianul William Bregg, un mare pasionat de natură, spunea că „zgomotul vântului în pădure depinde de specia copacilor. Acele gingașe ale pădurii de conifere de pin îl sparg într-un vârtej, obținându-se un sunet fin de înaltă tonalitate... Pădurea de fag vruiește înfundat și continuu. Dar când plouă - urlă. În felul său sună merii și cu totul altfel „vorbesc” vârfulurile brazilor. Zumzăie desigur de salcie” [5, 78].

**În film, sunetul**, alături de imagine, reprezintă **o componentă de primă importanță**. Câmpul auditiv înglobează, în orice moment, totalitatea spațiului înconjurător, pe când ochiul nu poate cuprinde concomitent decât o arie cu un unghi nu mai mare de șaiszeci de grade atunci, când accentuăm atenția spectatorului asupra unui obiect anume. Zgomotele în artă sunt o forță. **Îndemn** deci viitorii **cineaști** să accepte o asemenea **provocare**.

### Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, E, *A șaptea artă*. București, 1966.
2. GOGA, O. *Ne cheamă pământul* : poezii I. București, 1969.
3. ЗАКРЕВСКИЙ, Ю. *Звуковой образ в фильме* . Москва, 1961.
4. ПРИШВИН, М. *Избранное*. Москва, 1946.
5. БРЕГГ, В. *Избранное*. Москва, 1934.

# Arte plastice

## DESIGN PENTRU LUMEA REALA

### DESIGN FOR THE REAL WORLD

SERGIU FUSU,

confirentiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The design has become the strongest means through which man modernizes his tools and the environment. He must be innovative, highly creative, an interdisciplinary instrument that meets the true necessities of people. The design can and must become a way for the young people to take part in the life of a society, that is, in the process of changes. Planning any act towards a desired and predictable finality constitutes the process of designing.*

*The design is a conscious and intuitive effort to impose order, it must have significance. Everything we do is almost always some kind of design because the design is the basis of every activity of man.*

În aceasta eră a producției de serie, când totul trebuie proiectat și planificat, designul a devenit cel mai puternic mijloc, prin care omul își modelează uneltele și mediul. Aceasta cere o înaltă responsabilitate morală și socială din partea designerului. Designul trebuie să devină inovativ, de înaltă creativitate, un instrument interdisciplinar ce răspunde adevăratelor exigențe ale oamenilor. El trebuie să fie orientat mai mult spre cercetare și trebuie să oprim pângărirea pământului cu obiecte și structuri prost concepute. Designul poate și trebuie să devină o cale prin care tinerii să participe la o societate în schimbare.

Tot ceea ce facem, aproape întotdeauna este design, pentru că designul este fundamental pentru toate activitățile omenești. Planificarea și modelarea oricărui act către o finalitate dorită și previzibilă constituie procesul designului. Designul înseamnă a compune un poem epic, a realiza o frescă, a picta o capodoperă, a scrie un concert. Designul este efortul conștient și intuitiv de a impune o ordine. Conștientizarea implică intelectualizare, gândire, cercetare și analiza. Prin pătrunderea intuitivă noi aducem la viață impresii, idei și gânduri pe care le-am colecționat fără să știm, la un nivel subconștient sau preconștient [1, 18].

Noi încercăm în mod permanent să înțelegem existența noastră complexă și în permanență schimbare, căutând ordinea în ea. Motivul pentru care ne bucurăm de lucrurile din natură este acela că vedem o economie de mijloace, o simplitate, eleganță și o legitimitate esențială în ele. Dar toate aceste forme naturale, bogate în model, ordine și frumusețe nu sunt rezultatul unei decizii luate de om și de aceea ele depășesc puterea noastră de definiție. Putem să le numim „design”, ca și cum am vorbi despre o unealtă sau un produs creat de om.

Designul trebuie să aibă semnificație. Și semnificația înlocuiește expresii încărcate semantic, precum frumos, urât, atrăgător, dezgustător, fermecător, realist, obscur, abstract, sau plăcut. Modul de acțiune prin care designul își îndeplinește scopul este funcția sa. Forma urmărește funcția, atît timp cît cerințele funcționale sunt satisfăcute, forma le va urma și va părea plăcută [2, 31].

O folosire onestă și adecvată a materialelor, evitând ca materialele să pară ceea ce nu sunt, este o metodă bună. Materialele și uneltele trebuie folosite în mod optim, neutilizând niciodată un material în locul altuia mai puțin costisitor sau mai eficient (sau respectând ambele condiții).

Cea mai mare parte a designului actual a satisfăcut numai pretenții și poftă evanescente, în timp ce necesitățile autentice ale omului au fost adesea neglijate. Cerințele economice, psihologice, spirituale, sociale, tehnologice și intelectuale ale ființei umane sunt de regulă

mai dificil și mai puțin profitabil de satisfăcut decât „dorințele” elaborate și manipulate cu grijă, insuflate de modă și capricii.

Oamenii par să prefere ornamentul în locul simplității, așa cum preferă să viseze cu ochii deschiși în locul gândirii, și misticismul în locul raționalismului. Așa cum caută locurile de distracție aglomerate și drumurile intens circulate, preferându-le locurilor solitare și drumurilor singuratice, ei par să aibă sentiment de siguranță în mulțime și aglomerație.

În vestimentație, nevoia de siguranță prin identitate a fost pervertită la jucarea unui rol. Consumatorul se comportă acum ca și cum ar interpreta roluri diferite. Modelele contrafăcute au evoluat chiar mai rapid decât pre-dispoziția fanatică a oamenilor de a spune celorlalți cu cine le-ar place să semene.

Designul trebuie să reflecte timpurile și condițiile care l-au generat și trebuie să fie în concordanță cu ordinea socio-economică general umană în care acesta operează. Incertitudinile, noile și complexe procesiuni din societatea noastră i-au făcut pe mulți să simtă că cel mai logic drum de recâștigare a valorilor pierdute este să caute, să aspire către timpurile „bune de altădată” ale consumatorului și designerului în egală măsură. Nu este posibil doar să muți dintr-o cultură în alta obiecte, unelte și lucruri și apoi să te aștepti că ele să funcționeze. Accesoriile decorative exotice sau obiectele de artă pot să fie transferate, adică sunt văzute într-un context nefamiliar. Când culturile se îmbină cu adevărat, atunci ambele sunt îmbogățite și continuă să beneficieze una de cealaltă. Dar nu este cu puțință să iei pur și simplu obiecte de uz cotidian și să te aștepti ca ele să funcționeze într-o societate diferită fără a ține seama de context.

Condiționarea noastră psihologică, mergând adesea înapoi până la amintirile copilăriei, joacă și ea un anumit rol și ne provoacă predispoziții sau antipatii pentru valorile date. Rezistența sporită a consumatorului, în multe zone de existență a produsului, este un indiciu că designul a neglijat aspectele asociaționale ale complexului de funcții. Într-o perioadă de insecuritate economică, asocierile cele mai greșit practicate de producători și de compartimentele de vânzări sunt cele legate de statutul social, combinat cu atragerea atenției. Influența reclamei mediatizate a devenit atât de puternică, încât acționează ca un mare uniformizator, transformând publicul în consumatori pasivi, ce nu mai doresc să își afirme gusturile și discriminările.

Cele mai multe valori asociaționale sunt universale în interiorul unei culturi și sunt frecvent bazate pe tradițiile acestei culturi. Aceste valori provin din motivații inconștiente și din constrângeri adânc înrădăcinate. Sunetele și formele, total fără conținut, pot să însemne același lucru pentru cei mai mulți dintre noi. Există o relație inconștientă între așteptările spectatorului și configurația unui obiect. Designerul poate manipula această relație. Aceasta poate intensifica ceea ce este propriu aspectului unui scaun și în același timp poate să îi încarce cu valori asociaționale: eleganță, ceremonial, portabilitate.

Estetica este o unealtă, una din cele mai importante din repertoriul designerului, o unealtă care ne ajută să modelăm formele și culorile în entități care ne emoționează, ne plac și sunt frumoase, pline de încântare și de înțeles. Deoarece nu există nici o unitate de măsură pregătită pentru analiza estetică, ea este pur și simplu considerată o expresie personală, încărcată cu mister. Noi știm ce ne place și ce ne displace și lășăm lucrurile cum sunt. Artiștii înșiși încep să-și privească produsele ca mijloace autoterapeutice de autoexprimare, cu permisivitate și libertate confuze, renunțând la orice disciplină. Ei sunt adesea incapabili să se pună de acord cu variatele elemente și atribute ale esteticii designului.

Părțile componente ale complexului de funcții sunt inspirate de trecut: de experiență și tradiție. Dar complexul de funcții este asemănător fețelor lui Ianus și privește de asemenea în viitor. Dimensiunea de înaintare a ceea ce noi proiectăm, realizăm și folosim, constă în consecințe. Toate uneltele, obiectele, artefactele, mijloacele de transport sau construcțiile noastre au consecințe care ajung în cele mai diverse arii, precum politicul, sănătatea, veniturile și biosfera.

Designerii încearcă adesea să meargă dincolo de cerințele funcționale primare ale metodei, folosintei, nevoii, asocierii și esteticii; ei tind spre o exprimare mai concisă: precizie și simplitate. Într-o exprimare astfel concepută găsim un grad de satisfacție estetică pe care îl putem compara cu ceea ce se poate întâlni în spirala logaritmică a cochiliei unui nautilus, în ușurința zborului unui



peșcăruș, în culoarea unui apus. Satisfacția particulară derivată din simplitatea unui lucru, poate fi numită elegantă. Atunci când vorbim de o soluție elegantă, ne referim la ceva ce reduce complexitatea la simplitate [3, 34.].

Designul stă la baza tuturor activităților umane. Planificarea și desenarea în vederea unui produs final dorit și prevăzut, toate acestea constituie procesul de design. Orice încercare de a separa designul, de a face din el un lucru de sine stătător, constituie o acțiune care lucrează împotriva valorii inerente a designului ca matrice primară, fundamentală a vieții.

Designul integrat este cuprinzător, el încearcă să ia în considerare toți factorii și toate modulațiile necesare pentru un proces de luare a unei decizii. Designul integrat, cuprinzător este anticipativ. El încearcă să analizeze informațiile și tendințele existente și să extrapoleze continuu, să aducă noi completări scenariilor viitorului pe care-l construiesc. Designul integrat este activitatea de planificare și de modelare realizată la nivelul unor discipline variate, o activitate care se desfășoară continuu la nivelul interfeței dintre acestea. Misiunea finală a designerului este să transforme mediul care-l înconjoară, uneltele și, prin extensie, omul însuși. Perspicacitatea, limpezimea, pe care designerul o poate aduce lumii, trebuie combinată acum cu simțul responsabilității sociale. În multe domenii designerii trebuie să învețe să reproiecteze. În acest fel am putea încă supraviețui prin design.

Omul s-a transformat întotdeauna pe sine și împrejurimile sale, dar știința, tehnologia și producția de serie recente au avansat atât de radical, încât schimbările sunt mult mai rapide, mai cuprinzătoare și adesea mai puțin previzibile. Începem să fim capabili, să definim și să izolăm probleme, determinăm scopuri posibile și să lucrăm conștient pentru atingerea lor. Un mediu supratehnologizat, sterilizat și inuman a devenit un viitor posibil. Pe deasupra, diferite științe și tehnologii au devenit jalnic de compartimentale și specializate. Adeseori probleme mai complexe pot fi atacate doar de echipe de specialiști care vorbesc doar propriul lor jargon profesional. Designerii industriali, care sunt adesea membri ai unor astfel de echipe, găsesc că, pe lângă îndeplinirea funcțiilor lor normale în design, trebuie să acționeze și ca o punte de legătură între alți membri ai echipei. De multe ori designerul poate fi singurul capabil să vorbească diferite jargoane tehnice, datorită fondului său educațional, și lui îi revine rolul de interpret al echipei. Astfel descoperim că designerul industrial devine omul de sinteză al echipei, o poziție la care a fost ridicat prin absența reprezentanților altor discipline.

Această situație nu a fost întotdeauna conformă cu realitatea. Multe cărți despre designerul industrial sugerează că designul a apărut atunci când omul a început să facă unelte. Ideea de a echivala omul făcător de unelte cu începutul profesiei este doar o încercare cu statut profesional, prin evocarea unui precedent istoric amagitor.

Designul industrial a început prin eliminarea excesului de decorație; misiunea lui reală a început când a insistat să disece produsul. El nu uită niciodată că frumusețea este doar de suprafață. Dacă punctul de contact dintre un produs și oameni devine un punct de fricțiune, atunci designerul industrial a eșuat. Dacă oamenii sunt mai în siguranță, au mai mult confort, sunt mai dornici să cumpere, sunt mai eficienți sau pur și simplu mai fericiți, atunci designerul a reușit. El aduce misiunii sale un punct de vedere mai detașat și mai analitic. El consultă îndeaproape producătorii, inginerii, tehnologii și personalul care se ocupă de vânzări. El va face compromisuri până la un punct, dar va refuza să se clinească de la acele principii ale designului pe care el le știe ca temeinice. Din când în când el mai poate pierde câte un client, dar rareori pierde respectul clientului [4, 21].

Nici o altă școală de design din întreaga istorie nu a avut asemenea influență asupra formării gustului și designului ca *Bauhaus*. Aceasta a fost prima școală care a considerat designul parte vitală a procesului de producție, mai curând decât „arta aplicată” sau „arta industrială”. Ea a devenit primul forum internațional al designului.

Designul industrial este practicarea analizei, creării și dezvoltării produselor pentru producția de serie. Scopul său este realizarea formelor a căror acceptare va fi asigurată înainte ca o investiție extensivă de capital să fie făcută și care pot fi manufacturate la un preț ce permite o distribuție largă, cu profituri rezonabile. Industria a stimulat acceptarea promptă de către public a tot ceea ce era nou și diferit. Amestecul de tehnologie și artificialitate a accelerat pofta consumatorilor și a dat naștere germenilor întunecați ai stilului și desuetudinii forțate. Există trei tipuri de perimare: tehnologică

(este descoperită o cale mai bună sau mai elegantă de a face un lucru), materială (produsul se uzează) și artificială (declararea mortalității produsului). Ca o ironie, ritmul accelerat al inovațiilor tehnologice a generat frecvent demodarea produsului, înainte ca uzura sau stilistică sau artificială să facă necesară o nouă atitudine. [5, 16].

Designul veritabil, care năzuiește spre o simplitate adevărată, este întâlnit deosebit de rar în ultimul timp. Designerul este într-o situație în care trebuie să ia decizii morale și etice dificile. Schimbările sociale din ultimii ani pot oferi noi șanse designerilor. Noi am recunoscut autenticitatea mai multor necesități, de vreme ce suntem mai sensibili la vocile de protest și disperare. Dar în câteva locuri și în multe cazuri am reușit să întoarcem pendulul înapoi pe alte căi. În ciuda situației economice amenințătoare, designerii trebuie să contribuie la dezvoltarea cerințelor umane și sociale reale, fapt ce va solicita sacrificii mai mari și o muncă mult mai inovativă. Alternativa este haosul.

### Referințe bibliografice

1. PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București, 2002.
2. PAPANEK, V. *Design și viitor*. București, 1995.
3. PAPANEK, V. *Design pentru lumea reală*. București, 1997.
4. ELIOT, F. *Designul organic*. București, 2003.
5. KRASNOV, O. *Enciclopedia artelor plastice*. Moscova, 2002.

## ERMINIA ȘI REPREZENTĂRILE RAIULUI ȘI IADULUI ÎN BISERICILE MEDIEVALE MOLDOVENEȘTI

ERMINEA AND THE REPRESENTATION OF HEAVEN AND HELL IN THE MOLDOVAN  
MEDIEVAL CHURCHES

ION JABINSCHI,

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

*This paper approaches a very distinct domain of social imagination – Heaven and Hell as creations about the post-existence of mankind (humanity) – subject which has always been attractive for research, inclusively for Art history. Beyond the similarities regarding the representation of Heaven and Hell in different cultural traditions we were interested in what way these concepts had been visualized in the medieval Moldovan churches. Even in painting the chapels Moldovan house painters as those from other countries of the Eastern orthodoxy were guided by the Erminea of the Byzantine painting, because they addressed their visual message to a concrete society, to be understood they adjusted the biblical conversations (scenes) to social conditions. This symbiosis of history, tradition and art created masterpieces which entered the worldwide patrimony.*

Pictura bisericească medievală moldovenească conține mărturii complexe despre gândirea religioasă, artistică și filozofică a societății care le-a creat. Aceste opere completează puținele mărturii scrise rămase de atunci și aduc noi argumente privind cunoașterea imaginarului, în care se reflectă mentalitatea, spiritualitatea și psihologia poporului. La începutul mileniului trei, la o distanță respectabilă de data apariției acestor opere artistice, după ce în 1993 unele dintre ele au fost incluse în *Lista patrimoniului universal* protejat de UNESCO (ne referim la bisericile pictate din nordul Moldovei - Moldovița, Humor, Arbore, Suceava, Proboța și Voroneț, la care se adaugă Mănăstirea Hurezi) [6, 3], descoperirea potențialului artistic al acestor picturi este un proces continuu, de mare importanță pentru fiecare generație de tineri creatori. Și nu numai pentru ei. Descoperirea valorilor artistice și sociale păstrate de vechile picturi murale constituie un obiect actual de cercetare din mai multe considerente. Întâi de toate, pentru a cunoaște imaginarul religios, sacru, purtător de străvechi idei și imagini fundamentale ale societății medievale.

Alegând pentru studiu motivele *Raiului* și ale *Iadului* reprezentate în bisericile din Moldova istorică, le-am considerat drept foarte importante atât pentru cunoașterea specificului picturii murale din acea epocă, cât și pentru înțelegerea mentalității populare, căreia îi era adresată. Literații, mitologii, istoricii religiilor s-au adresat destul de des acestei teme. Mai puțin a fost discutată în mediul cercetătorilor picturii bisericești și a istoricilor artei din spațiul nostru. În România au apărut mai multe lucrări

notorii la temă. Cartea *Pictura murală din Moldova sec. XV-XVI*[1] și *Pictura românească în imagini*[2, 12] de Vasile Drăguț prezintă fenomenul în toată plenitudinea și ne-a servit ca un excelent reper bibliografic.

Precum se știe, în evul mediu picturile bisericești erau considerate ca nișate „*Biblie ale analfabeților* sau *Biblie ale săracilor* și ele trebuiau să vorbească celor care nu știau să citească. Cu atât mai mult, limbajul plastic trebuia să fie foarte expresiv și convingător pentru mulțimile de oameni, el condensând tot potențialul expresiilor și tehnicilor artistice.

În *Erminia picturii bizantine* după care s-au condus secole la rând zugravii, tema aleasă pentru cercetare nu figurează întocmai așa. Am formulat-o în acest fel, pentru că am considerat-o interesantă contemporanilor noștri fie ei cercetători, artiști plastici sau simpli cugetători.

*Raiul* și *Iadul* sunt legate între ele. Fac parte din post-existența umană, o dimensiune greu de verificat ca experiență, dar care a suscitât dintotdeauna imaginația omului, oferindu-i două soluții opuse – binele și răul, întruchipate prin *Rai* și *Iad* în versiune religioasă. *Raiul* și *Iadul* sunt două spații total diferite. Oamenii s-au gândit permanent la post existență, conferindu-i rosturi strâns legate de existența umană. Ba mai mult, în funcție de cât de moral își trăiește viața omul, pe atât mai multe șanse are să treacă în *Rai*, și invers. Cele mai vechi texte despre aceste dimensiuni ne-au rămas din antichitatea greco-romană, deși putem afirma cu certitudine că mărturiile despre rânduirea vieții postume a decedaților sunt mult mai vechi. Cercetătorii istoriei religiilor, etnologiei și antropologiei au elaborat biblioteci întregi despre aceste fapte culturale.

Cât privește crearea lumii, a *Paradisului* – care este numit, în tradiția populară și biblică – *Rai* și a *Infernului* – *Iadul*, Victor Kernbach comentează despre obiectul cercetării noastre, apreciind că *Raiul* reprezintă fericirea, bogăția, paradisul. Este un loc de supremă fericire umană, fie pentru omul primordial, în *mitologia biblică*, înainte de izgonirea cuplului Adam și Eva (Paradisul terestru), fie pentru orice om care urmează a fi răsplătit astfel după moarte, când judecata supremă divină constantă absența păcatelor, credința, faptele bune. Deși noțiunea e prezentă în numeroase mituri din aria universală, concepțiile mito-religioase despre *Paradis* sunt diferite[3, 283]. *Infernul* sau *Iadul* este „o noțiune mitologică frecventă în istoria religiilor, indicând un loc de pedeapsă postumă, fie subteran, fie izolat la marginea lumii, închipuit numai ca o arie de retragere a umbrelor (sufletelor) tuturor morților sau ca un teren de ispășire a păcatelor din timpul vieții, uneori și ca loc special de represalii unde zeii își aruncă dușmanii învinși. Noțiunea e foarte variabilă, după zonele mitologice; dar de obicei *Iadul* se asociază cu bezna și cu focul; prin adaosuri teologice ulterioare mitul încorporează și numeroase genuri de privațiuni și pedepse” [3, 248.]

Ideea de *Iad* ca spațiu de pedeapsă postumă probabil provine de la discriminarea practică într-o epocă teocratică târzie între cei „necurați” și cei inițiați în doctrină. Ca loc diametral opus *Paradisului*, *Iadul* – în cele mai multe religii, este un rezultat al concepției morale despre o lume duală, o consecință a gândirii omenești binare, cele două direcții fiind binele și răul, afirmația și negația, în alt plan – viață și moarte; în zona de influență a dualismului propagat de zoroastrismul iranian, ambele forme sunt mai acute.

Este important să se cunoască specificul oglindirii acestor credințe și reprezentări de către colectivele umane din spațiul nostru cultural. Precizăm că, odată ce și moldovenii, ca și ceilalți creștini ortodocși, pictau bisericile conform *Erminii bisericești*, se poate presupune că nu aveau voie să se depărteze deloc de aceste texte. Dar pentru că textul scris, în momentul când era citit, putea fi înțeles foarte diferit de fiecare zugrav-pictor, aceste reprezentări sunt totuși mai mult sau mai puțin deosebite între ele. Apoi școlile existente în domeniu, specificul edificiilor de cult, existența anumitor probleme sociale și mulți alți factori puteau determina interpretarea vizuală specifică unor regiuni sau chiar localități.

Pentru pictorii antrenați în pictarea bisericilor, precum suntem și noi, abordarea acestei teme este enorm de utilă. La fel, este foarte importantă și pentru toate categoriile de specialiști care se apropie mai mult sau mai puțin de cunoașterea moștenirii religioase în spațiul nostru. Pentru că pictarea bisericilor este subordonată de veacuri unor tradiții stricte și nu acceptă intervenții deformatoare, atunci când pictezi bisericile continui munca zugravilor premergători.

Ideea vieții de dincolo de moarte este centrală în toate culturile și în pictura oricărei biserici

ortodoxe. *Raiul* și *Iadul* constituie esența puterii imaginative a colectivităților umane, și este o problemă de forță pentru plasticienii care le reprezintă în tehnicile picturii murale.

Dionisie din Furna, în lucrarea sa fundamentală pentru iconografia bisericească și pentru tema cercetată - *Erminia bisericească* [4, 210], fixează pedant prin cuvinte idei clare, canonice pentru pictarea bisericilor. Predecesorii noștri au remarcat deja că multe scene deosebit de valoroase pictate în bisericile cercetate nu figurează în *Erminii* ori sunt prezentate altfel. Un exemplu elocvent în acest sens este scena *Cavalcada sfinților militari* din ansamblul mural de la Pătrăuți [1, 15 sau 5, 169-173], dar și multe alte scene la care ne vom referi în continuare.

Vom spicui din *Erminia bisericească* câteva pasaje importante pentru subiectul cercetat, dar și elocvente pentru a surprinde limbajul textului. Iată cum descrie *Judecata viitoare a toată lumea care se zugrăvește în slonul bisericii*, numită de mai mulți cercetători cu referire la spațiul nostru cultural *Judecata de apoi*: „Hristos șezând pe scaun înalt, purtând veșminte albe și strălucind mai mult decât soarele, cu mâna dreaptă îi binecuvântează pe sfinți, iar cu mâna cea stângă arătându-le celor păcătoși semnele piroanelor.

Și împrejurul Lui luminează multă; și toate cetele îngerești stând și slujindu-l cu frică și cu cutremur; iar deasupra Lui este această scriere: „Iisus Hristos, dreptul judecător”. Și de o parte și de cealaltă parte a Lui, Prea Sfânta Fecioară [de-a dreapta], și Înainteemergătorul [de-a stânga Lui], amândoi făcând solie și rugăminte (pentru iertarea celor păcătoși).

[Iar sub picioarele lui Iisus Hristos fă înfricoșatul „scaun (de judecată), înconjurat de îngeri;] și înaintea scaunului, semnul [cinstitei] cruci, împreună așezământul Domnului și cu [toate] mărturiile Legii și ale proorocilor, și dimpreună cu sfânta Evanghelie (sau „cartea vieții”) deschisă [pe scaun (cu Sfântul Duh în chip de porumbel deasupra), și cununa cea de spini, sulița, buretele, piroanele și hlamida cea mohorâtă]. Și doi îngeri [de o parte și de cealaltă parte de scaun]: cel de-a dreapta zice, ținând filacter: „... Și morții au fost judecați, din cele scrise în cărți, potrivit cu faptele lor”; (sau:): [Vouă s-a dat împărăția cerurilor”. Iar celălalt de-a stânga, care zice: “Iar cine n-a fost aflat scris în „ cartea vieții” a fost aruncat în iezerul de foc; (sau): [„ Arăta-se-vor vouă faptele voastre și veți lua plata voastră”] [4, 215].

Motivele cercetate sunt specifice și altor biserici din Europa. Cercetătorul Vasile Drăguț s-a referit la acest fenomen. Dar totuși, reprezentările românești colportă particularități distincte care merită să fie apreciate. Complexitatea acestei scene impune o abordare deosebită. Cele mai timpurii fresce înfățișând *Judecata de Apoi* au fost identificate pe teritoriul românesc la Densuși, Sântămărie Orlea (1311) și la Strei Sângeorgiu (1313), toate în județul Hunedoara. Ele vor apare câteva secole mai târziu în bisericile din nord-vestul Transilvaniei. În imaginile pictate pe pereții de lemn pot fi deslușite accente satirice, realiste, sugerate de selectarea tipurilor de păcătoși din rândul personajelor lesne de identificat în universul rural: morarul, crâșmarul, femeia care ia mana de la vaci, cel ce taie brazda din pământul vecinului, judecătorii necinstiți, cei ce jură strâmb ș.a. O asemenea vechime a subiectului reprezentat, argumentează frecvența și tipizarea lui în spațiul cercetat.

În secolul al XVI-lea imagini ale *Judecății* au început a fi pictate și în edificiile de cult moldovenești. Ele au fost însoțite de o suită de „semne apocaliptice” (*Mielul, Tronul, Psihomahiile sau Scara Virtuților*, în variantă populară a *Vămilelor Văzduhului*), menite să-l pregătească pe credincios pentru pătrunderea în incinta sacră. De altfel, exonarthexul constituie o alegere fericită pentru figurarea respectivelor scene, întrucât este un spațiu de trecere, locul tranzițional prin excelență, punând în lumină, din punct de vedere arhitectonic și iconografic, intrarea în biserică, asemenea unui prag lărgit al unei porți, desachizându-se dincolo de sfârșitul timpurilor.

În bisericile muntenești cele mai vechi ilustrări ale *Judecății de Apoi* (datând din perioada brâncovenească), au fost amplasate în pridvor. Iar în cele din Maramureș, unde pictura exterioară este foarte puțin întâlnită, acestor scene li s-a oferit unul sau mai mulți dintre pereții pronaosului. În sudul Transilvaniei motivele s-au răspândit din țara românească și se datorează influenței reprezentărilor brâncovenești.

Ampla compoziție, situată, ca de obicei în cazul monumentelor românești, pe peretele de est al pridvorului, iar când acest element de plan lipsește, ea apare pe peretele de vest al întregii clădiri, poate fi observată la Hurezi, într-o formă complexă. Complexitatea ține de reprezentarea mai multor motive



simbolice ce trimit la lumea *Iadului*, completate de o notă puternică de satiră socială.

În spiritul econom de mijloace al vremii, dar și foarte expresiv în cele utilizate, *Raiul* aproape că nu apare. Un exemplu foarte interesant de figurare a temei poate fi întâlnit în biserica *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil*. Pe peretele vestic al pronaosului de o parte și de alta a ușii de intrare în biserică se desfășoară o stranie *Judecată de Apoi*, din care lipsește *Raiul* sau orice altă aluzie la un astfel de spațiu, destinat conform escatologiei ortodoxe, sufletelor mântuite. Zugravul recurge la un joc de substituție: îngerul care anunță în mod obișnuit momentul *Parusiei* și al *Judecării de Apoi* este înlocuit de un diavol cu o trâmbiță într-o mână și un steag în cealaltă, amplasat deasupra semicercului în care tronează Lucifer. Balanța pentru cântărirea sufletelor (*Cumpăna dreptății*) nu mai este străjuită de un înger păzitor, singurul semn păzitor fiind crucea situată pe unul din talgere. Substituțiile continuă însă și în spațiul malefic: *Râul de Foc* care simbolizează în mod obișnuit *Iadul* este înlocuit de un sistem de registre suprapuse, în care sunt prezentate detaliat chinurile la care sunt supuși damnații, în funcție de păcatul comis. Această transpunere foarte detașată de la text câștigă mult prin apropierea de spiritul popular.

În partea stângă a ușii de la intrare, în registrul median, sunt înfățișate trei dintre simbolurile distrugerii: *Moartea* (în ipostază de schelet, cu o coasă în mână și cu un pahar în cealaltă, așa cum apare descrisă în textele religioase, pentru că în viziune populară ea este reprezentată mai frecvent ca o femeie înaltă, slăbănoagă, despletită și îmbrăcată în alb), *Ciuma* (călătorind pe un cal alb, cu o mătură de nuiel și o greblă pe umăr) și *Lenea* (stând pe un butuc cu furca în mâna stângă din care îi cade fusul, cu mâna dreaptă femeia se scarpină în cap redând un gest de lene și plictiseală). Sunt reprezentări metaforice ale unor personaje mitice de mare impact în imaginarul popular medieval.

Prezența *Judecării de Apoi* în pictura pronaosului, alături de alte imagini cu trimitere la escatologie (*Vămile Văzduhului* sau *Parabola fecioarelor înțelepte și a fecioarelor nebune*), își are justificare în semnificația încăperilor pronaosului, cărora li se anexează în spațiul maramureșean și temele mortuare. Scena este valabilă și pentru monumentele din Țara Crișurilor și pentru cele din Moldova.

La Humor, pridvorul (bolta și peretele de răsărit) este rezervat ca și la Probota *Judecării de apoi*, care la Humor poate fi văzută și de la exterior datorită faptului că la acest monument pridvorul este deschis cu largi arcade. Preluată tot din tradiția mai veche bizantină, dar beneficiind de experiența Probotei, *Judecata de apoi*, de aici beneficiază de o redactare destul de clară, care pune în evidență fiecare episod. O inovație destul de importantă prin semnificațiile sale este organizarea cortegiului damnaților, în grupul cărora este scos în evidență grupul de turci și de tătari în vestimentația specifică lor și cu fizionomii lesne de identificat. Pictura contura foarte clar ideea de dușman al patriei, cultivând-o pe cea de apărător al ei în fiecare creștin. Apărarea patriei pe atunci se identifica cu apărarea creștinismului.

Păstrând în general schema picturilor de la Humor, picturile de la Moldovița beneficiază de suprafețele mult mai mari ale monumentului, ceea ce a permis desfășurarea scenelor mai nestingherit, incluzând unele momente noi. Gama cromatică este mai bogată ca la Humor, cu mult galben și albastru, acordurile sunt mai sonore, gestul compozițional mai larg și mai semeț.

Pe peretele de răsărit al pridvorului este pictată *Judecata de apoi*, mai complexă prin personaje și mai elevată din punct de vedere artistic. Și aici grupul turcilor ocupă locul central în rândul celor damnați. De o nobilă frumusețe, cu ovalul pur și trăsături regulate, figura *Maicii Domnului*, din grădina *Raiului*, amintește de bunele tradiții ale epocii paleologilor, dar expresia caldă și umanistă ne situează în sfera idealurilor umane românești.

La Voroneț tema analizată apare pe pereții exteriori, partea vestică numită *Judecata de apoi*. În loc de scară, apare *Râul de Foc*, râul fiind un simbol al trecerii, al hotarului și al schimbării. Prin el se face trecerea spre *Rai* și *Iad*. De la tronul lui Iisus începe *Râul de Foc* care simbolizează trecerea în iad, chinurile iadului. În *Râul de Foc* sunt aruncați păcătoșii. Forțele răului sunt reprezentate prin culori negre sau roșii. În partea de jos Sf. Gheorghe luptă cu Diavolul, răpunându-l. Sus sunt reprezentați apostolii cu cărți în mână.

O galerie de portrete foarte pitorești ca reprezentare o alcătuiesc forțele malefice. În scena *Adam semnând învoiala cu Diavolul*, de pe fațada de nord a binecunoscutei biserici de la Voroneț, zugravul l-a reprezentat pe *Necurat* întunecat la culoare, în chip de semianimal, cu coadă, urechi ascuțite și

ghiare la picioare, ochi roșii, așa cum îl vizualizau țărani în imaginarul lor temut, tabuizat.

În mănăstirea Râșca, Biserica Sf. Nicolai, pe peretele nordic apare pictată scena *Judecata de apoi*. Tot aici *Scara virtuților și cetele îngerești* sunt redată paralel cu scara care formează verticalitatea ei. Oamenii urcă pe scară până la un anumit nivel, după care sunt împărțiți. Cei care ajung să dea mâna cu Domnul sunt trecuți în *Rai*, iar ceilalți sunt trași în jos în *Iad*. Este *Scara lui Ioan Sinaitul*, numită și scara lui *Ioan Scărariul*.

*Satana* a fost reprezentat în pridvorul bisericii mari de la mănăstirea Hurezi cu toate însemnele lumii malefice. Întunecat, în chip de desfrânat monstruos, acoperit cu păr, cu ghiare de pasăre de pradă la picioare, cu coarne și urechi de țap, *Satana* este înfățișat și ca un colportor al tuturor viciilor: beției, fumatului și desfrâului.

Lipsa *Raiului* din aceste scene biblice relevă o legitate care governa în lumea medievală de a fixa interdicții, norme, a nu explica, a favoriza credința. De fapt, *Judecata* presupune nu numai damnare, ci și mântuire. Dispariția spațiului și a personajelor benefice s-ar putea constitui într-o autentică amprentă stilistică a acestor edificii cultice. În textele *Erminiilor* sunt descrieri ale scenelor *Raiului*.

„[Apoi înspre partea de-a dreapta a înfricoșatului scaun, fă pe strămoșul Adam, bătrân încuviințat, și de-a stânga pe strămoșa Eva, cu genunchii la pământ, amândoi privind la Hristos, Judecătorul tuturor.]

Și de o parte a *Judecății* și de cealaltă parte, fă acești prooroci, ținând în mâini hârtii și grăind: Daniel: „Am privit până când au fost așezate scaune și s-a așezat Cel vechi de zile...”; Maleahi: „Iată vine ziua care arde ca un cuptor; și toți cei trufași și care făptuiesc fărădelegea [vor fi ca paie] ...”; Iudita: „... Domnul cel atotputernic va pedepsi neamurile în ziua judecății, și va da focului și viermilor pradă trupul lor, [ca să urle de durere în veci de veci]” [4, 216].

La Sucevița, în *Geneza* este pictat *Raiul*, în accepție terestră *Edenul* în naos. Pe cer sunt reprezentate *Soarele* și *Luna*, *Iisus Hristos* privește la lună și binecuvântează. Peisajul cuprinde plante exotice, din zonele calde. *Lumea de dincolo* a interesat în permanență umanitatea. Aceasta o precizează scrierile tibetane și cele egiptene în *Cartea morților*, ideea este precizată și în *Talmud*, și în *Coran*, și în *Biblie*. Obiceiurile noastre de înmormântare și de pomenire a morților s-au constituit pe această idee, mitologia morții fiind foarte bine dezvoltată în spațiul nostru cultural. În consens cu aceste dimensiuni culturale se află și reprezentările celeilalte lumi în pictura murală bisericească din Moldova medievală.

În picturile murale morții apar în câteva ipostaze, în scena *Judecății de apoi*, în timp ce trec vămile văzduhului, sau când se ridică din morminte. Este foarte important să observăm cum se deosebesc morții care merg prin vămile văzduhului ca vârstă, statut social, vestimentație etc. și cei care se ridică din morminte, aspecte la care ne vom opri în continuare.

Așa cum s-a cristalizat vechea tradiție iconografică din spațiul nostru cultural, putem identifica *Raiul* și *Iadul* după scene narrative foarte sugestive și după simboluri. După principiile adoptate, temele cercetate de noi sunt amplasate deasupra ușii, în dreapta și stânga intrării în biserică. În dreapta (atunci când privim spre altar) sunt pictate, de obicei, scenele legate de *Rai*, iar în stânga cele legate de tematica *Iadului*. Însă, dacă nu permite spațiul în acest loc sunt pictate scene din viața lui *Iisus*, precum *Intrarea în Ierusalim* etc. Până în secolul al XIX-lea cel mai târziu se practicau scenele figurative, mai târziu în locul lor apar simbolurile. Spațiul mai cuprinzător fiind ocupat de scene din viața lui *Iisus Hristos*.

Uneori *Raiul* și *Iadul* erau reprezentate prin simboluri. Cel mai frecvent simbol este balanța ținută sugestiv de mâna divină care transpare din nori. Balanța reprezintă cântărirea faptelor bune și a păcatelor omenești. Care dintre acestea prevala, în acel spațiu era repartizat sufletul.

Un alt motiv simbolic frecvent utilizat ca un spațiu între cele două domenii este Scara. Înțelegem ca simbol al verticalității, urcușului, dezvoltării spirituale, Scara cumulează opozițiile celor două spații. Ea este hotarul de la care oamenii sunt împărțiți spre *Rai* sau spre *Iad*. *Raiul* este reprezentat mereu în registrul de sus, iar *Iadul* este reprezentat în cel de jos.

E important că aceste scene apar cel mai clar și mai frecvent în bisericile moldovenești medievale. Dispariția lor de mai târziu poate fi explicată prin evoluția mentalității sociale, prin găsirea altor mijloace de expresie pentru reflectarea acestor idei. Instructivă ar fi în acest sens analiza icoanelor, care preiau puțin câte puțin crâmpie din aceste mari texte.

Această schimbare a conținutului iconografiei poate fi explicată prin faptul că informația necesară era transmisă prin alte mijloace, în special prin cărțile sfinte, citite în timpul serviciului divin. În această perioadă impactul cărții asupra societății devine tot mai evident. Concomitent, fragmente din aceste scene trec din pictura murală în cea a icoanelor, modificându-și structura.

Orice reprezentare tinde să evoce originalul, uneori într-un mod atât de fidel, încât ar putea fi confundată imaginea (copia) cu realitatea. În cazul scenelor eshatologice, imaginația a fost nevoită să umple „golurile” realității. Variantele propuse de zugravii care au împodobit bisericile de zid vorbesc, în egală măsură, despre o tradiție picturală, izvorâtă din informațiile prezente în *Erminii* sau în caietele de modele, dar și despre ingeniozitatea meșterilor în găsirea unor soluții plastice cât mai expresive.

*Raiul* și *Iadul* constituie esența puterii imaginative a colectivităților umane, și este o problemă de forță pentru plasticienii care le reprezintă în tehnicile picturii murale.

Scenele care trimit la *Rai* și la *Iad* sunt fabulații vizuale, foarte apropiate ca specific de mentalitatea moldovenilor medievali. Zugravii au populat un spațiu al binelui etern numindu-l *Rai* și antipodul lui numit *Iad*, pentru a menține un echilibru al vieții, a spori rosturile ei.

### Referințe bibliografice

1. DRĂGUȚ, V. Pictura murală din Moldova sec.XV-XVI. Antologie de imagini Petru Lupan. București, 1982.
2. DRĂGUȚ, V. Pictura românească în imagini. București, 1970.
3. KERNBACH, V. Dicționar de mitologie generală. București, 1995.
4. DIONISIE din Furna. Erminia picturii bizantine. Banat: Mitropolia Banatului, 1973.
5. FLOREA, V. Istoria artei Românești, veche și medievală. Vol. 3. Chișinău, 1991.
6. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Bisericile> pictate din nordul Moldovei

## FRUMOSUL ȘI URĂTUL ÎN ARTA PLASTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA DIN PERIOADA SOVIETICĂ

THE BEAUTIFUL AND THE UGLY IN THE FINE ARTS OF REPUBLIC OF MOLDOVA OF  
THE SOVIET PERIOD

VICTORIA ROCACIUC

doctor, Institutul Studiul Artelor,  
Academia de Științe a Republicii Moldova

*This article represents the continuation of the analysis of aesthetics of fine arts of the Republic of Moldova of the Soviet period, which the author started to investigate in the articles, published in the last materials of the analogous conference. The beautiful and the ugly are usually analysed in the complex. While studying this problem the author paid attention to the their specific peculiarity: in the Soviet period, category of beautiful had changed it's place with other aesthetic categories of the good and the Party spirit or the Party principle. The beautiful became the main category of the aesthetics of Soviet art and included other principal categories.*

În ceea ce privește arta plastică sovietică, de mai mult timp se admite că, în fond, aceasta este o *artă ideologică* sau o *artă puternic ideologizată*. La prima vedere, argumentările par absolut inutile. Totuși, trebuie să precizăm că orice artă, și chiar orice perioadă istorică, are o ideologie proprie (noțiunea de ideologie, din franceză *idéologie*, reprezintă totalitatea ideilor și concepțiilor filosofice, morale, religioase etc., care reflectă într-o formă teoretică interesele și aspirațiile unor categorii într-o anumită epocă) [1, 470-471]. Arta sovietică nu face excepție în această privință. Pur și simplu, schimbările de ordin istoric și sociopolitic au determinat „revoluțiile” în cultură și, mai ales, în estetica artei din acele timpuri.

În cadrul conferințelor precedente am început analiza anumitelor categorii estetice de bază și starea

lor în cazul artei plastice sovietice moldovenești. Este curios, că anume categoria *frumosului* a fost utilizată cel mai puțin de către criticii de artă de atunci. În cazurile când se discutau lucrările artiștilor plastici moldoveni, mai des întâlnim noțiunile de *bine* sau *rău* (în sensul *bine* sau *rău* este concepută lucrarea anumită și ce este bun în ea etc.). Se poate concluziona că *binele* în estetica moldovenească sovietică a servit uneori drept sinonim al *frumosului*, iar *răul* al *urâtului*. Însă, suntem de părere că *binele* și *răul* au fost *categorii estetice suplimentare* care uneori au luat locul dominant al *frumosului* și *urâtului* în estetica sovietică. Totodată, se considera important, cât este de aproape lucrarea analizată de *adevărul vieții*, sau de *adevărul și de realitățile sovietice socialiste acceptate de către oficialitățile de atunci*.

Se cunoaște că autorul faimoasei triade „adevăr, bine și frumos”, care întruchipează cele mai înalte valori umane, a fost Platon. *El a așezat frumosul la același nivel cu alte valori supreme, nu deasupra lor. Referirile la adevăr, bine și frumos sunt la Platon urmate îndeobște de fraza „și toate lucrurile asemănătoare”, aceasta dovedind că nu privea triada ca pe o sinteză completă. Fapt și mai important, în contextul de față, „frumos” avea înțelesul grecesc, care nu era în exclusivitate estetic. Triada lui Platon a fost adoptată de veacurile ulterioare, dar cu un mai mare accent pe valorile estetice decât intenționase el,* – a menționat Wladislaw Tatarkiewicz în lucrarea sa *Istoria esteticii* [2, 174.].

*Frumosul* (din latină *formosus*) este o categorie fundamentală a esteticii prin care se reflectă însușirea omului de a simți emoție în fața operelor de artă, a fenomenelor și obiectelor naturii etc. și care are ca izvor obiectiv dispoziția simetrică a părților obiectelor, îmbinarea specifică a culorilor, armonia sunetelor etc. [1, 401].

*Frumosul* în estetica sovietică trebuie înțeles drept partinic sau partinitate [3, 41-42.]. Fiindcă, *...Lenin a arătat că în noua artă sovietică partinitatea reprezintă calitatea ideatico-estetică superioară (în rusă высшее идеино-эстетическое качество, este vorba de noțiunea legată de arta militantă, arta ideologică) a artei și că ea este inseparabilă de lupta celei mai de frunte clase, cu destinul și cu năzuințele căreia cu certitudine și pe veci și-a legat soarta artistul plastic. [4, 20 ] ... problema scopului politic bine determinat a conștiinței de clasă, a clarității operei pentru popor, a măiestriei înalte a fost lansată de către Lenin ca problemă a vieții lucrătorului de creație – drept problema de bază în creație ... [4, 21].* Astfel se explicau toate cerințele față de artistul plastic sovietic.

Într-o formă mai succesivă aceste cerințe se formulau în cadrul Plenarelor PCUS. Iar urmările deciziilor formulate pot fi observate prin studierea documentelor, ce conțin procesele-verbale ale Organizației Primare de Partid a Uniunii Artiștilor Plastici și a Școlii de Arte Plastice din RSS Moldovenească, aflate în Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova. Deja în primele discuții a hotărârilor Plenarei CC al PCUS (b) din 27-29 august 1947 *Despre starea de lucruri și soluțiile de perfectare a lucrului cu cadrele în republică și Despre starea de lucru și sarcinile muncii ideologice în RSS Moldovenească* care au avut loc în cadrul ședințelor închise a respectivelor organizații, s-au pus accentele pe criteriile remarcate: *...Consiliul artistic nu a ajutat artiștilor plastici în alegerea temelor, drept rezultat artiștii de la noi pictează ceea ce doresc [5, f.18].* Iar criticul în artă Lev Cezza a fost învinuit că, *...din cauza educației proaste nu vede și nu vrea să vadă bucuria vieții de azi, că ... tovarășul Cezza este puțin priceput în domeniul artei plastice, și ceea ce este cel mai important, singur nu înțelege din plin ziua de astăzi, fiindcă, despre ziua de ieri el, probabil, își aduce aminte cu mai multă plăcere ... [5, 17].* În general, în cadrul acestei discuții, s-a hotărât să propună Consiliului UAP din RSS Moldovenească ca Lev Cezza să fie exclus din rândurile Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM. În final, datorită intervenirii unor autorități de la Moscova, criticul a rămas în cadrul UAP.

Remarcăm că atunci au fost criticați mai mulți artiști de referință: Lazăr Dubinovschi, Alexei Vasiliev, Moisei Gamburd și, desigur, Mihai Grecu. Iar Ivan Hazov a fost numit drept *cosmopolit curat*. *El a adus daune foarte mari artiștilor tineri ai Uniunii noastre. Hazov neagă școala lui Cisteakov, în baza căreia Academia de Arte elaborează programul său educativ. Bazele în desen și în pictură după „teoria” (lui Hazov) – „de la relațiile între obiecte și măsuri și spațiu – a se accede spre conținut” ... Iar noi*



cunoaștem că în baza lucrărilor noastre trebuie să se releveze, în primul rând, conținutul realist [6, 17. ]. În asemenea mod a fost implementată hotărârea Plenarei CC al PCUS (b) din 27-29 august 1947.

Acesta este încă un argument întru susținerea faptului că *realismul socialist* trebuie privit atât drept categorie estetică fundamentală, cât și drept bază a concepției teoretice și a conținutului artistic al epocii, deci încă un criteriu al *frumosului*. În ceea ce privește întrebarea retorică: „Ce este primar, conținutul sau forma?” – vom concluziona că, în general, pe atunci, în înțelegerea și tratarea concepției predomina totuși *conținutul*.

Faptul nu a exclus apariția lucrărilor ce au rezistat în timp și au rămas drept valoare pentru perioada imediat următoare. Practic toți artiștii criticați au creat lucrări de referință în arta plastică sovietică moldovenească.

Un studiu separat poate fi consacrat *problemei frumosului în arta plastică decorativ-aplicată* [7, 20. ]. Ioachim Postolachi în articolul său dedicat problemei respective a remarcat: *M-a mirat faptul că unii autori roagă redacția să tipărească modele de broderie și covoare, care înfățișează tigri, lei, cocostârci, lebede și, bineînțeles, buchete de trandafiri. Având în vedere toate acestea, am hotărât să limpezim unele probleme de artă decorativă.* Postolachi a accentuat că, în creația lor, artiștii plastici de artă decorativ-aplicată se folosesc de ceea ce găsesc *mai bun și mai frumos în popor*, adică de acolo de unde vin aceste nenumărate scrisori cu rugăminți de a tipări *modele de prost gust*. Iată ce reprezintă în opinia autorului subiecte de gust elevat: *Poporul în arta sa folosește acele elemente, pe care le vede totdeauna, care îi sunt mai aproape, și anume: copaci în floare, struguri, livezi poleite de argintul toamnei. Animale exotice și păsări care nu trăiesc pe meleagurile noastre, nu întâlnim în arta noastră națională.*

Drept rezultat al politicii oficialităților de atunci, printre modelele pentru broderii prezentate în revista *Femeia Moldovei*, vom găsi și stema URSS. Stema Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești o vom întâlni în lucrările artiștilor profesioniști, precum: în covoarele lui Postolachi, schițele pentru ceramică ale Valentinei Neceaev, obiectele decorative în lemn ale lui Vladimir Novik și Iosif Țehanovici etc. Iar în cataloagele expozițiilor de artă populară a artiștilor plastici amatori, în afara imaginilor pictate și sculptate, vom vedea și portretul brodat al lui Vladimir Lenin. Acesta devine un subiect artistic de cel mai elevat gust. Faptul era promovat prin organizarea a numeroase jubilee sovietice. Pentru aceasta, se organizau și concursuri de artă plastică și alte evenimente ce-i motivau pe artiști să se adreseze către tematica respectivă. De chipul lui Lenin a fost legată toată tematica sovietică. Astfel, la Chișinău, la 13 decembrie 1968, pentru organizarea expoziției republicane jubiliare, consacrate aniversării a 100 ani de la nașterea lui V. I. Lenin a fost emis un Ordin al Colegiului Ministerului Culturii din RSS Moldovenească. Ordinul respectiv includea în sine toate cerințele pentru lucrările de artă care urmau să fie executate pentru această expoziție.

Considerăm oportună prezentarea acestei tematici:

*...În operele dedicate lui V. I. Lenin trebuie reflectată ideea unității organice a Partidului Comunist cu poporul, oglindindu-se geniul imens al lui Lenin – savant, cugetător, propagandist, organizator al Partidului Comunist și al primului în lume Stat Socialist, al lui Lenin – om de stat înțelept și mare conducător.*

*... De exemplu, posibilități mari pentru creația artiștilor plastici reprezintă astfel de teme, precum activitatea partidului și bolșevicilor în ilegalitate și a „Iskrei” leniniste la Chișinău, rolul lui V.I. Lenin în crearea și organizarea tipografiei ilegaliste în Chișinău, legăturile lui Lenin cu lucrătorii tipografiei „Iskra”: tovarășii F. Korsunski, I. Radcenko, A. Kveatkovski, L. Goldman. Toate acestea așteaptă să fie oglindite în artă.*

*Un spectru larg al tematicii reprezintă activitatea Rumcerodului, unde au lucrat revoluționari remarcabili, lucrul bolșevicilor Moldovei în 1917 în cadrul populației, activitatea tovarășilor A. Krusser, L. Meleşin, A. Hristov, I. Rojkov, I. Iakir, F. Levenzon etc.*

*Galeria de portrete a comandanților de oști ai Armatei Roșii poate fi alcătuită apelând la un număr impunător de portrete ale eroilor războiului civil originari din Basarabia, care au luptat pentru Puterea*

Sovietică, precum: I. Fedko, S. Lazo, G. Kotovski, M. Frunze, M. Neaga.

*Un interes deosebit pentru prezentare în expoziție reprezintă tematica legată de răscoalele de la Tatarbuniar, Hotin, Bender și conducătorii acestora – I. Leasov, L. Țurcan, T. Starîi, I. Furtună, de lupta eroică a muncitorilor Basarabiei împotriva ocupanților români pentru unirea cu Patria Sovietică (1918-1940), crearea seriilor de opere consacrate activității revoluționare a organizatorilor și conducătorilor de partid și comsomol din Basarabia: P. Tkacenko, H. Livșiș, P. Ignatov, S. Bubnovski, a activiștilor mișcării revoluționare A. Onica, T. Kruciok, A. Lazici, A. Tomov etc.*

*Un interes uimitor de larg reprezintă tematica consacrată aniversării a 50-a a Republicii noastre. ... Tematica contemporanului va fi una dintre temele centrale în expoziție. Artiștii plastici moldoveni se cuvine să atragă atenția asupra temei celor mai mari construcții din republică și a întreprinderilor fruntașe, a vieții cotidiene de creație a clasei muncitoare, a țărănimii colhoznice, a intelectualității științifico-tehnice.*

*Lucrând asupra temei contemporanității artiștii plastici trebuie permanent să se conducă de ideea leninistă despre rolul educativ activ și transformator al artei realismului socialist.*

*Omul sovietic – constructor al societății comuniste poate fi arătat în toate manifestările activității sale, în momente diferite ale vieții de la serviciu, din viață cotidiană, în învățământ și la odihnă, în bucurii și greutăți, în momente dificile, când se relevă caracterul și frumusețea spirituală a omului capabil de fapte eroice în numele marelui nostru scop. Dar sarcina cea mai importantă a artistului plastic rămâne a fi descoperirea lumii interne a omului noii societăți, a noilor relații între oamenii formați de morala comunistă.*

*O atenție deosebită merită temele solidarității internaționale a muncitorilor și lupta împotriva imperialismului... [8, 30.]*

În această ordine de idei, unica valoare neschimbată pare a fi *măiestria și talentul artistului* – executor al operelor cu subiectul respectiv. Acestea, de asemenea depind de racursul timpului prin prisma căruia ele sunt percepute.

În concluzie, vom mai accentua că *frumosul*, fiind categorie fundamentală în estetica sovietică, îngloba în sine, practic, toate categoriile și criteriile estetice de bază: *liricul, epicul, dramaticul, tipicul, patosul, naționalul, multinaționalul, internaționalul, universalul, adevărul, binele, partinitatea etc. Criteriilor frumosului li se mai alătură și respectarea tematicii sovietice*, reprezentată de către oficialități în formă de *planuri tematice* pentru fiecare expoziție de artă plastică (fie o expoziție de artiști plastici profesioniști, fie de amatori) sau pentru expoziții de fotografii artistice în parte. Toate acestea formau suportul și criteriile *realismului socialist* în contextul artei din RSSM. Astfel, *realismul socialist* a servit drept *sinonim al frumosului* pentru perioada de studiu.

## Referințe bibliografice

1. *Dicționar explicativ al limbii române*. Conducătorii lucrării: I. Coteanu, L. Seche, M. Seche – București: *Univers enciclopedic*, 1998, 1194.
2. TATARKIEWICZ, W. *Istoria esteticii*. Vol. 1. Estetica antică. București: Meridiane, 1978.
3. *Стенограммы выступлений на встрече руководителей Партии и Правительства МССР деятелей литературы и искусства республики* (16 марта 1963). Doc. din Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova (AOSPRM). F. 51. Inv. 23, D. 188, F. 41-42.
4. *Собрание Союза Художников Молдавии* (21 янв. 1963): стенографический отчет. Doc. din AOSPRM. F. 51. Inv. 23. D. 189. F. 20-21.
5. *Протоколы партийных организаций Союза Художников Молдавии*: Протоколы партийных собраний (20.01.1947 – 12.11.1947). Протокол № 15. Doc. din AOSPRM. F. 276. Inv. 129. D. 3. F. 17-18.
6. *Протоколы партийных организаций Союза Художников Молдавии*: Протоколы партийных собраний (07.01.1949 – 15.12.1949). Doc. din AOSPRM. F. 276. Inv. 129. D. 9. F. 17.
7. POSTOLACHI, I. *Frumosul în arta decorativă*. În: *Femeia Moldovei*, 1961, nr. 4.
8. *Приказы Министерства культуры МССР, относящиеся к деятельности музея*: 1968 год. Doc. din Arhiva Națională a RM. F. 2939. Inv.1. D. 307. F. 27-30.

# METODE DE BAZĂ ȘI APLICAREA LOR ÎN CERCETAREA ARTELOR PLASTICE (1940-1990)

THE PRINCIPAL METHODS AND THEIR APPLICATION IN STUDYING THE FINE ARTS OF  
THE 1940<sup>s</sup>-1990<sup>s</sup>

VICTORIA ROCACIUC  
doctor, Institutul Studiul Artelor,  
Academia de Științe a Republicii Moldova

*This article is the continuation of the last one dedicated to aspects of the studying of fine arts of the Republic of Moldova in the social-cultural context of the 1940<sup>s</sup>-1990<sup>th</sup>. In the last article were analyzed some methods, which are useful from the historical point of view especially at the start of research and that are suitable for other sciences too. In this article two methods are analyzed, which are useful from the theoretical point of view. These are the iconological and iconographical methods. At the same time, there are demonstrated some examples of their application in the research of the fine arts of the Soviet period.*

În comunicarea dedicată aspectelor de cercetare a artelor plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-1990, am determinat anumite metode de cercetare care sunt valabile pentru toate științele în general și, totodată, pentru studiul artelor în special la nivel de început de cercetare. Aceste metode presupun operarea mai ales cu materialul faptic, deci, țin mai mult de *partea istorică* sau *istoriografică a cercetării*.

De această dată, vom analiza două metode care sunt utile și la *nivelul teoretic* al cercetării problemei respective. Acestea sunt **metoda iconologică** și cea **iconografică**. Noțiunea de *iconografie*, din franceză **iconographie**, are cel puțin 3 înțelesuri:

1. disciplină care se ocupă cu studiul operelor realizate în diverse arte plastice; studiu al operelor de acest fel privitoare la un anumit subiect;
2. totalitatea imaginilor documentare referitoare la o epocă, la o problemă, la o localitate etc.;
3. colecție de portrete ale oamenilor celebri [1, 450].

Iconologie, din franceză **iconologie**, este:

1. știință care se ocupă cu studierea atributelor proprii diferitelor personaje din mitologia greco-romană, creștină etc., a căror cunoaștere permite artiștilor să reprezinte personajele respective;
2. ramură a paleontologiei care studiază urmele (de locomoție) lăsate de vertebre pe unele sedimente [1, 470].

Rădăcina *graf* formată de la verbul grecesc *graphein*, ceea ce înseamnă *a scrie*, determină **metoda de cercetare pur descriptivă**, adesea chiar *statistică*. Dacă rădăcina *graf* presupune ceva descriptiv, atunci rădăcina *log*, formată de la *logos*, ceea ce înseamnă *gând, idee sau rațiune*, deja se raportează la **interpretare, comentare sau explicare** [2, 48].

Printre studiile consacrate acestor probleme în artele plastice le vom remarca pe cele efectuate de către filosoful și istoricul artelor american Erwin Panofsky prezentate în lucrarea *Iconografia și iconologia: Introducere la studiul artei în Renaștere*, publicată în românește în 1980, în volumul *Artă și semnificație*. În această carte este demonstrat faptul cum anumite imagini sau elementele lor se transformă sau reapar în operele diferitelor zone și epoci de cultură.

În cuvântul înainte la publicația respectivă Mihai Gramatopol menționa: *Acest volum este în fapt un discurs asupra metodei, cu exemplificări* [3, 1]. Iar pe coperta din spate a acestui volum el a scris: *Cartea lui Erwin Panofsky este o demonstrație riguroasă, bazată pe o diversitate de argumente, a faptului că interpretarea imaginilor artistice, aflarea rostului lor adevărat și a valorii lor simbolice este faptă de cercetare istorică menită să reliefeze ambianța materială, socială și culturală din care a izvorât opera, completându-i prin această reliefare semnificația și rostul ei umanist.*

În explicația lui Gramatopol, *metoda iconologica*, teoretizată și exemplificată de Panofsky reprezintă instrumentul prin care se organizează într-un *cosmos* al culturii vastitatea artefactelor umane care constituie un sistem *simbolic de receptare* specific omului. Această teză, preluată de la magistrul său, Ernst Cassirer, Panofsky o îmbogățește legând-o de realitatea vieții sociale.

Principiile de bază ale artei figurative clasice europene au rămas aceleași din antichitate până astăzi. Este motivul pentru care Panofsky acorda o deosebită importanță teoriei proporțiilor corpului omenesc. El este cel dintâi care demonstrează caracterul antropometric al canonului policletean spre deosebire de canonul egiptean, care codifica proporțiile unei statui, nu ale unui corp viu, văzut în mișcare (deci, implicând minime limite de variație ale măsurilor părților în raportarea lor la întreg).

*Canonul* este în concepția greacă un *caz particular, aplicativ, al paradigmei*. Încă din 1924, Panofsky folosea în Introducerea *Ideii* termenul de paradigmă, cu sensul de model, prototip, referindu-se la un text din Platon (*Statul*).

*Parádeigma* la Platon, și numai într-o anumită măsură la Aristotel, are înțelesul de model ideatic în cadrul teoriei mimesisului. Paradigma este prototipul ideal, nematerializat, pe care îl transpun în opera lor artiștii (Gramatopol cu Panofsky folosesc denumirea de *poietici sau euristici* pe care o sugerează limbajul platonician), cei mai credincioși realității „ideilor”, aceia pe care Platon, îi admitea în statul său imaginar și aseptice.

*Paradigma poetică arhaică* are o preponderentă *valoare cosmogonică*. În arhaismul grec nu putem vorbi de *stilul unei opere*, ci de *stilul unei culturi ilustrat de opere plastice*. Cronologic, canonul lui Policlete este ultima expresie a paradigmei poetice arhaice.

Pentru a spori instrumentarul științei noastre de a vedea trebuie să adăugăm conceptului paradigmei *poetice* (paradigma „creației” operei de artă) pe cel al paradigmei *estetice* (al receptării operei de artă conform unor modele specifice ochiului omenesc). Odată cu începutul sec. IV î.e.n., paradigma vizuală estetică devine în plastică mult mai importantă decât cea poetică. Este vremea când se speculează estetic tridimensionalul în statuare și se înmulțesc *canoanele* formale ale acesteia. Trecerea de la paradigma poetică la cea estetică este și rezultatul unei schimbări de optică asupra universului însuși, de la imobilismul monadic eleat la epoca sofistilor, a lui Socrate și Platon. Filosofia socratică și postsocratică situează pe prim plan devenirea, dând cosmosului o *semnificație teleologică*. Volumele corpului omenesc manifestă acum, prin fracționarea lor, posibilitatea mișcării nesurprinse încă *în act*, așa cum o va înregistra sfârșitul clasicismului și exuberanța tridimensionalității în epoca elenistică.

Paradigma estetică, paradigmă a receptării (model vizual al receptării) este ilustrată de afirmația lui Lisip: *până acum oamenii au fost reprezentați așa cum sunt, eu îi reprezint așa cum par a fi*. Existența ei este confirmată, de asemenea, de corectivele optice aplicate membrilor statuiilor, părților superioare ale statuiilor colosale, sculpturilor frontoanelor templelor, ba chiar și diverselor elemente ale acestor edificii (entasis-ul coloanelor, curbatura stilobatului, declinatura și espasarea coloanelor, desimea lor în funcție de înălțimea templului etc).

În ce privește cercetarea operei de artă, intervin și aici o serie de *paradigme vizuale*. Am putea spune că *iconologia este știința paradigmatelor vizuale exegetice*. Dacă Panofsky vedea în *paideia* esența cosmosului culturii, iar Gramatopol a subsumat acestei noțiuni tripticul constitutiv *mimesis, poiesis, katharsis* (imitație, creație, purificare), am încercat totodată să arătăm (pornind de la câteva cazuri particulare aflate la obârșia experiențelor plastice ale civilizației noastre) că orice operă de artă implică în mod necesar un triptic paradigmatic vizual, simetric și complementar celui dintâi (paradigmele creației, ale receptării și ale exegezei creației artistice).



**Tablelul 1.** Amplasarea logică a etapelor, metodelor și principiilor necesare în procesul de cercetare a artelor plastice prezentată de către Erwin Panofsky în *Iconografia și iconologia: Introducere la studiul artei în Renaștere*, publicată în volumul *Artă și semnificație*.

№	OBIECTUL INTERPRETĂRII	ACTUL INTERPRETĂRII	DOTAREA NECESARĂ INTERPRETĂRII	PRINCIPIUL COLECTIV AL INTERPRETĂRII (Istoria tradiției)
I.	Tematica <i>primară sau naturală</i> — (A) faptică, (B) expresională — constituind sfera motivelor artistice	<i>Descrierea pre-iconografică</i> (și analiza pseudo-formala)	<i>Experiența empirică</i> (familiarizarea cu <i>obiecte</i> și <i>evenimente</i> )	<i>Istoria stilului</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>obiectele</i> și <i>evenimentele</i> au fost exprimate prin <i>forme</i> )
II.	Tematica <i>secundară sau convențională</i> , constituind sfera <i>imaginilor, povestirilor și alegoriilor</i>	<i>Analiza iconografică</i>	<i>Cunoașterea surselor literare</i> (familiarizarea cu <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)	<i>Istoria tipurilor</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice au fost exprimate prin <i>obiecte</i> și <i>evenimente</i> )
III.	<i>Sensul sau conținutul intrinsec</i> constituind sfera <i>valorilor „simbolice”</i>	<i>Interpretarea iconologică</i>	<i>Intuiția sintetică</i> (familiarizarea cu <i>tendențele esențiale ale intelectului uman</i> ), condiționate de psihologia individului și „Weltanschauimg”-ul său	<i>Istoria simptomelor culturale</i> sau a „ <i>simbolurilor</i> ” în general (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>tendențele esențiale ale intelectului uman</i> au fost exprimate prin <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)

În prezentarea cărții lui Panofsky Mihai Gramatopol observa că diferența între *materialul iconografic brut* și *interpretarea sa iconologica* poate fi cel mai bine sesizată în cazul unui număr restrâns de imagini posibile ale aceleiași acțiuni. *Iată, de pildă, un arcaș; el poate trage cu arcul în picioare, cu piciorul stâng înainte, în poziție întinsă, cu piciorul stâng înainte, fandat sau cu genunchiul drept la pământ. Tragerea cu arcul din genunchi e reprezentată pe daricii de aur persani (monede înfațișând pe Marele rege cu arcul, sulita și coroana), pe tetradrahmele de argint (sec. V î.e.n.) ale insulei Tasos, dar ea era tot atât de familiară și arcașilor din Evul Mediu cum era și tragerea din picioare. Evident că nici una din aceste atitudini ale corpului nu poate constitui criteriul unei filiații iconografice. Problema care se pune este de a distinge între poziția firească și „clișeu” [3, 9].*

Intru completarea acestor spuse vom veni cu anumite exemple din istoria artelor realiste europene și a celor sovietice (moldovenești și ruse) care au servit drept continuare a ideii lui Panofsky. Expusă de către Bourdelle în 1909 *Heracles arcaș* este sculptura figurativă modernă, marcată de monumentalitate, care a conturat orizontul unei gramatici plastice europene de la începutul secolului trecut. Compoziția monumentală *Heracles arcaș* fiind de structură axială în X, prin deschiderea și extinderea materiei în puncte și direcții divergente, impune construcției sculpturii o dinamică în spațiu. *Asemenea unui nucleu de energie în explozie, destinat să pornească vijelios în expansiune în spațiu, «Heracles» proiectează excentric sensul de direcție curbă al arcului. Construcția primește simbolic virtuțile descărcării energiei materiale către exterior* [4]. Compoziția *Strâmbă-Lemne* (1945) a lui Lazăr Dubinovschi, artist plastic

din Republica Moldova a epocii sovietice, este structurată la fel.

Este cunoscut faptul că Lazăr Dubinovschi (1910-1982) după absolvirea Academiei de Belle-Arte din București a lucrat, o anumită perioadă de timp la Paris, în atelierul renumitului sculptor francez Antoine Bourdelle (1821-1929). Bourdelle a influențat foarte mult creația lui Dubinovschi. Deci, remarcăm în cazul de față aspectul de influență *profesor – elev*. Drept dovadă a acestui fapt, ne servește *Monumentul generalului Alvear (1912-1923)*, *monumentul ecvestru* destinat orașului Buenos-Aires, creat de Bourdelle și *Monumentul ecvestru lui Kotovski (1953)* executat în Chișinău de Dubinovschi în colaborare cu pictorul Konstantin Kitaika, sculptorii Ivan Perșudcev, Anatoli Posiado și arhitectul Fedor Naumov. Constatăm diferența interpretării a statuilor ecvestre, fapt ce ne permite să reflectăm încă o continuitate în evoluție a motivului antic. Creația lui Antoine Bourdelle pentru Franța și a lui Lazăr Dubinovschi pentru RSSM, având la bază, practic, acleași surse de inspirație (arta Greciei antice, creația lui Fidias; arta renascentistă, capodoperele realizate de către Donatello și Verrocchio), a înregistrat deschideri către viziuni noi în istoria statuareii monumentale și sculpturii ecvestre.

Dar, adresându-ne la înfățișarea unui arcaș antic și transformarea lui de către Dubinovschi în *Strâmbă-Lemne (1945)*, vom aminti că la etapa actuală, la deschiderea Editurii *ARC Heracles arcaș* a lui Bourdelle deja apare într-o formă stilizată drept logotip sau brand al firmei respective. Aceași structură compozițională reapare la sculptorul sovietic rus Evgheni Vucetici (1908-1974) în lucrarea monumentală *Perekuem meci na orală (1957)*, aflată la Moscova, în fața Noii Galeriei Tretyakov sau a Casei Centrale a Artistului Plastic.

Asemenea paradigme se întâlnesc nu doar în domeniul artei sculpturale de la noi, ci și în celelalte domenii plastice. Noi, însă, am încercat să demonstrăm aplicabilitatea metodelor formulate și structurate de către Erwin Panofsky la studierea artelor plastice din perioadele următoare inclusiv și cea sovietică. Problema respectivă poate servi drept obiect de studiu pentru multe cercetări ulterioare.

### Referințe bibliografice

1. *Dicționar explicativ al limbii române*. Conducătorii lucrării: I. Coteanu, L. Seche, M. Seche – București: Univers enciclopedic, 1998.
2. ПАНОВСКИЙ, Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства*. СПб.: Академический проект, 1999.
3. PANOFSKY, E. *Artă și semnificație*, București: Meridiane, 1980.
4. BOTEZ-CRAINIC, A. *Istoria artelor plastice. Artă modernă și contemporană*, București: Niculescu, 2001.

## CONSIDERAȚII ASUPRA AUTOPORETULUI ÎN PICTURĂ

### REFLECTIONS UPON A SELF PORTRAIT IN PAINTING

ALA STARȚEV,

confirrentiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*In the present article the author approaches the problem of a painter's self portrait in which the artist conveys not only the most personal, the most individual features but through them his own identification with mankind, the rhythm of any human life and the man's possibilities of self-achievement. At the same time the self portrait constitutes a socio-psychological document of the artist's social position in the epoch and the expression of confronting it. Thus, the self portrait constitutes a document of its time because the artist sees and appreciates himself, consciously or not, depending on the experiences and the norms of the respective stage of social development.*

În autoportret artistul își exprimă propriul eu direct, în modul cel mai nemijlocit. Și artistul ca subiect al tabloului reprezintă în categoria portretului o dezvoltare subiectivă. Pentru a realiza un autoportret nu este suficientă prezența persoanei, e nevoie de o anumită stare de spirit, de necesitatea interpretării de sine, a interogării eului propriu.

Dialogul cu sine și cu lumea înconjurătoare, cu puterea talentului său, dorința detașării de propriul eu creează condiția unei distanțări obiective, unde imaginea rămâne față în față cu creatorul ei. Această dedublare și scindare a personalității se dezvoltă odată cu evoluția conștientă a individului.

În Evul Mediu artistul nu avea conștiința de sine, care includea și conștiința propriei corporalități terestre. Încă de atunci întâlnim autoportrete, însă acestea ni se prezintă în scene religioase. Eul conștient de propria-i poziție este un rezultat al epocii burgheze, care eliberează omul din constrângerile feudale.

În Renaștere omul s-a trezit stăpân pe sine, omul cercetător, care aspiră, care rățăcește, devine în esența lui tot mai lipsit de certitudine.

Obsedanta întrebare asupra dedesubturilor, începând cu acea autoeliberare din constrângerile medievale, pe care și-o pune individul și care la începutul sec.XX în psihanaliză (prin S.Freud) și-a găsit îndreptățire științifică, străbate toată istoria autoportretului.

Analizându-se pe sine, întrebându-se și transpunându-se în imagine, el (artistul) se află în permanenta căutare a umanului.

Pentru artiștii sec. XX – conflictul personal (condiționat social) este accentuat la maximum. Retragerea în sine, incertitudinea în viitor îi silește pe aceștia la un examen lăuntric.

Autoportretul nu reflectă doar trăsăturile cele mai personale, mai individuale și prin ele – în expresia cea mai desăvârșită – propria identitate cu omenirea, ritmul oricărei vieți omenești și posibilitățile de autorealizare ale omului în sine, el este în același timp un document social-psihologic al poziției sociale a artistului în epocă, dar și expresia confruntării cu ea.

Nu orice autoportret este o mărturie despre sine. Deseori artistul se alege pe sine ca model din sărăcie sau comoditate, dar mai ales pentru exercițiu.

Leonardo da Vinci spunea că oglinda este dascălul nostru. Chipul propriu slujește unor scopuri artistice pentru a studia tipuri de vizualizare și forme de exprimare ale stărilor sufletești, pe care artistul intenționează să le arate la un alt model sau într-o imagine scenică. De exemplu, Rembrandt în căutarea ființei contradictorii a omului, a creat numeroase studii fizionomice după propriul său chip. Astfel, *Portretul bătrânului răsând* (cu căciulă mică), a fost dezvoltat dintr-un studiu de expresie abstractizat, intensificându-l prin raportarea directă la propriul caracter. Prin cuvântul lui Stechow, Rembrandt ar fi reprezentat în autoportretul din 1665 pe filozoful Democrit răsând [1, 20].

Autoportretul, confruntarea cu propriul chip, este o autocercetare, o autocomunicare. Interogarea ființei proprii este motivul de bază al reprezentării de sine. În acest context amintim nota de jurnal al lui Theodor Pallady de la 12.09.1941, unde autorul menționa că în lumea oglinzilor pe care le cercetăm, când vrem să ne informăm, fără să ne temem de adevărul în fața căruia pozăm... adevărul rămâne acolo, reflectându-ne imaginea fără complezențe [2, 75-76].

Pe lângă cunoașterea și critica de sine, un alt motiv al autoreprezentării îl constituie mărturia de sine a artistului, apărarea poziției sale. Autoportretele lui Van Gogh sunt în același timp autoanaliză și autoafirmare, documente ale eului său ca om și ca artist, conștient de izolarea față de societate. Însuși Rembrandt în urma ruinării lui financiare în anii de după moartea Saskiei și în urma unor insuccese profesionale, este nevoit să se apere ca artist.

Perceperea aspectului său exterior este dificilă, deoarece artistul nu poate vedea decât fragmente ale propriei sale persoane. Imaginea aparenței integrale a eului său, el nu o cunoaște decât prin confruntări cu oglinda, dar și în acest caz există un neajuns. Artistul nu se poate vedea decât în varianta oglinzii.

Astfel, dacă comparăm autoportretul lui Ștefan Luchian cu portretul aceluiași pictat de Camil Ressu, atunci vedem că artistul nu se mai privește cercetându-se pe sine, ci se lasă observat. Ochii lui se îndreaptă mai mult spre interior, devenind semnele unei anumite stări sufletești. Privirea specifică dintr-un autoportret, pictată prin intermediul oglinzii, poate fi recunoscută relativ ușor, deoarece ochiul care observă are o deschidere mai mare, iar cel în repaus are o deschidere obișnuită. Această privire nu se explică numai prin atenția critică în momentul autovizualizării, ci și prin experiența ochiului de pictor de a observa și scruta lucrurile.

Dacă artistul se pictează din imaginație, ceea ce se întâmplă mai ales când autoportretele sale sunt frecvente și când propriile trăsături au devenit deja niște forme fixe ale memoriei, atunci ochii săi apar de obicei accentuați în mod egal.

Autocaracterizarea rezidă și în posibilitatea de autoobservare și autoapreciere. Orice autoobservare

cere capacitatea de autoobiectivare. Capacitatea de autocunoaștere nu este dependentă numai de gradul de obiectivare, ci și de gradul experienței de viață și al cunoașterii de sine. Tudor Vianu, în monografia sa despre Corneliu Baba la 1964 scria, că între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea celor de alături (semenilor săi) și pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun [3, 8.]. De constatarea obiectivă a propriilor trăsături fizice și lăuntrice se bucură acei artiști care în redarea plastică a realității în general, se situează pe o poziție obiectivă față de lumea înconjurătoare.

În Renașterea italiană artiștii căutau să ajungă de la individual la ideal. Încercările teoretice de a stabili canoane de frumusețe, începute de Leonardo, probabil rezultă din faptul că artiștii concepeau până și propriul lor aspect exterior ca ceva capabil de potențiere și de modelare în sensul unui ideal al armoniei trupești a omului.

Acest proces de transformare adesea depășește posibilitatea de a atinge în realitate idealul visat. Ne referim la tablourile lui Botticelli în care autorul s-a înfățișat ca un tânăr florentin cu putere de viață, pe când în realitate era mic de statură, bolnăvicios, iar ajuns la bătrânețe umbla în cărje. Corectarea propriului eu în imaginea dorită sau în una ideală presupune un spirit autocritic just, dar a aprecia în ce măsură artistul reușea să se vadă pe sine în mod obiectiv, adică a aprecia limitele autocunoașterii – practic nu e posibil.

Autoportretizarea simbolică presupune și ea capacitatea unei cunoașteri de sine critice, dar caracterul de autoportret se păstrează doar în cazul în care portretul mai poate fi recunoscut în imaginea vizualizată.

Satirizarea și caracaturizarea propriului eu pot fi și ele privite ca rezultat al simțului autocritic. Astfel, în autocaricaturile sale, Jean Al.Steriadi își reprezintă propriile slăbiciuni cu ironie [4, 219], iar Toulouse-Lautrec cu dispreț, dar și cu durere, trupul schilodit.

Posibilitățile obiective de prezentare a propriului eu frecvent sunt condiționate și de vârstă. Nu se cunosc portrete din tinerețea lui Leonardo și Tițian, însă imaginea bărbatului îmbătrânit este o sinteză a întregii vieți. Aceeași „sumă” a întregii vieți o vedem în imaginea portretului de bătrânețe al lui Goya (1815). În autoportretele de tinerețe deseori este reținut momentul și nu suma celor trăite până atunci. Un caz aparte constituie autoportretul lui Ingres la 24 de ani [5, 214 ], asupra căruia artistul a intervenit de-a lungul întregii sale vieți, schimbându-l și corectându-l. Se cunosc autoportrete ale unor artiști care dovedesc posibilitățile și felul propriei lor transformări, spirituale și fizice parvenite în timp.

În linii mari, artistul se vizualizează în:

- *portretul individual;*
- *portretul dublu;*
- *portretul de grup.*

Referindu-ne la *portretul individual* ținem să menționăm că cea mai răspândită vizualizare de la Renaștere încoace este cea, în care pictorul ni se prezintă cu atributele (insignele) meseriei sale: cu pensula și cu paleta. În Antichitate (atât în cea orientală cât și în cea clasică ) pictorul era considerat mai curând un meseriaș, nedemn de a fi vizualizat. Și în Evul Mediu artistul era privit ca inferior operei și reprezentarea sa fizică nu putea pretinde să găsească viața eternă în imagine. Soluția s-a găsit în schimbarea *figurației scenice* (regiei) și în vizualizarea propriului eu într-un alt rol. De exemplu, călugării creatori ai miniaturilor carolingiene s-au reprezentat ca artiști, nedeghizați, închinându-și opera fie lui Dumnezeu, fie altui sfânt, dar renunțând la redarea trăsăturilor lor individuale. Printre primii artiști, care se prezintă ca autor al operei sale și iese din anonimatul regiei scenice, este considerat Fra Filippo Lippi, în lucrarea *Încoronarea Mariei* (1447), [6, 188].

O altă variantă a autoportretului este cea de simplu particular sau de reprezentant al unui anumit strat social, fără insignele meseriei. Autoeliberarea din condiția de meseriaș cerea o nouă bază pentru existența artistică și această bază artistul și-o asigura prin contactul cu marile curți princiare ale timpului [7, 153]. Noua formă de viață și apreciere profesională năzuită aduceau cu ele o schimbare în comportare și în ținută, de la pictorul meseriaș la omul de lume, artistul considerând că putea avea pretenții mai mari în societate. În acest context amintim exemplul ascensiunii lui Tițian, care din fiu



de țaran și meseriaș ajunge o persoană de rang.

Propria apreciere ca reprezentant al unei anume păături sociale, progresiste, exprimată în autoportret, pentru cazul lui Durer, conține trăsăturile unui ideal și în același timp trăsături care obligă. Astfel, drapajul social capătă o expresie importantă, care „va da tonul”, când artiștii pornesc să-și picteze portretul ca document al conștiinței sociale.

Pentru cazul celei de-a treia variantă, artistul se reprezintă într-un rol sau într-o scenă mitologică. Pentru a conferi portretului o mai mare importanță și pentru a simboliza imagini ideale (sau interpretări critice), artistul recurge la figura simbolică ori autoportretul poate fi introdus și într-o scenă religioasă.

Pentru artist este important să participe personal la actul religios și acesta îndrăznește să apară ca figură profană într-o scenă religioasă, de exemplu, în operele lui Masaccio, Signorelli, Ghirlandajo etc. Ținem să menționăm că în cazul acestor autoportrete privirea artistului din imagine se desprinde, de cele mai dese ori, de direcția unitară de privire a acțiunii și este orientată spre privitor.

Revenind la deghizarea din mitologia creștină, artistul recurge la actualizarea și reinterpretarea figurii simbolice alese într-un mediu social aparte prin care își explică existența sa, cum ar fi cazul lui Jan Van Dyck, când s-a vizualizat ca Sf. Sebastian în lucrarea *Martirul Sf. Sebastian* (1615), ori Rembrandt când s-a pictat ca Apostolul Pavel (1661). În ultimul caz acest sfânt este pentru artist simbolul conștiinței amare de a fi un decăzut tragic, un prizonier al propriei singurătăți.

Autoportretul legat de o scenă apare în sec.XV-XVI în Italia, Spania, Țările de Jos etc. și poate fi urmărit în secolele următoare. Spre exemplu, Rubens s-a vizualizat ca Sf.Gheorghe într-un tablou din propria capelă funerară din biserica Sf.Iacob din Anvers; Valesquez apare în *Las Meninas*; pe Vermeer îl vedem în *Arta Picturii*; Goya se reprezintă în spatele familiei regale în *Familia lui Carol al IV-lea*; Delacroix se vizualizează în chipul unui luptător pe baricade în *Libertatea conduce poporul*.

Această formă de autoportret, deghizat sau accentuat în mod conștient, este importantă din punct de vedere artistic și al concepției despre lume și poate fi urmărită începând cu sec.XV încoace, când ajunsă în sec.XX pune în gardă omenirea împotriva unor catastrofe viitoare sau pentru a-și caracteriza sau a-și clarifica propria poziție socială.

O a patra variantă a autoportretului este capul (concentrat), reprezentare pur psihologică, când dispare interesul artistului pentru aspectul lui fizic, pentru amănunte privitoare la vestimentație sau gesturi pline de efect, și odată cu aceasta reprezentarea trupului pe jumătate sau trei pătrimi, în favoarea unei autoanalize interiorizate. La sfârșitul sec.XIX și în cel următor, mulți artiști au folosit această formă a autoportretului, concentrată asupra chipului.

În sec.XIX-XX figurile antice și cele din mitologia creștină sunt înlocuite cu figuri contemporane din cele mai diverse categorii sociale: clovni, naufragiați, invalizi, nebuni etc. în creațiile lui Van Gogh, Gauguin, Paul Klee, Otto Dix ș.a.

În autodisecarea psihanalitică artistul modernismului caută recipiente pentru eul pluriform: Joan Miro, Salvador Dali, Max H.Maxy, Egon Schiele ș.a [8, 132].

Din cele menționate mai sus, remarcăm că autoportretul este o destăinuire monologică a personalității creatorului sau a unui fragment de autobiografie, reprezentând totodată vârful subiectiv al unei specii de tablouri, care cere de la artist cât mai multă înstrăinare în favoarea însușirii unei personalități străine.

Capacitatea de autocunoaștere nu este dependentă de nivelul de obiectivitate a artistului, ci de gradul de experiență proprie de viață și de trăirile sale. Cu alte cuvinte, la maturitate și bătrânețe artistul devine mai tolerant, mai obiectiv, în consecință autoportretele sale devin mai adevărate.

Autoportretul nu este întotdeauna rezultatul unei capacități mai mari sau mai mici de autocunoaștere, propria vizualizare nu se rezumă la o redare a stării sale psihologice și fizice, ci dezvăluie mai degrabă importanța propriului eu, iar uneori artistul face cunoscut în autoportret gradul de prețuire proprie, creând o imagine dorită despre sine.

Autoportretul ca prezență a artistului, fie în ambianța religioasă a secolelor trecute, fie în cadrul evenimentelor social-politice din ultimele veacuri, are în concepția lui scenică o valoare documentară deosebită.

### Referințe bibliografice:

1. FRIDE-CARRASAT P, *Maestrii picturii*, București, 2004, p.136. Apud, Bauch Kurt, *Rembrandt*, Berlin, 1966.
2. PALLADY Th. *Jurnal*, București, 1966.
3. VIANU T, *Corneliu Baba*, București, 1964.
4. DRĂGUȚ, V. *Pictura românească în imagini*, București 1970.
5. FLOREA, V. Szekely Gheoghe, *Mica enciclopedie de artă universală*, București, 2005.
6. *Lart de la Renaissance*. Paris, 1991.
7. VASARI, G. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1968.
8. *Arta sec. XX.*, traducere de L. Moise. București, Florence. 2009.

# Științe socio-umane

## DIVERSITATEA CULTURII IN CONTEXTUL SCHIMBĂRILOR SOCIALE

### CULTURAL DIVERSITY IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGES

IURIE CARAMAN,

cercetător științifi superior, doctor,  
Institutul Integrare Europeană și Științe Politice, Academia de Științe a Moldovei

TATIANA COMENDANT,

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

*The article emphasizes the social approach of carrying out cultural policies during the period of the country's independence. The problem of the cultural diversity generates a series of controversial opinions. The analysis and utilization of the cultural diversity brings about new possibilities of promoting some specific policies that could show its significance.*

O caracteristică a secolului XX o reprezintă accelerarea schimbărilor, ritmul lor precipitat, de unde decurg succesiunea rapidă a curentelor de idei și relativismul viziunilor și al pozițiilor spirituale.

Șocul viitorului este o nouă maladie în viața oamenilor, care trebuie să se adapteze la schimbări foarte mari într-un timp foarte scurt. Este reacția psihologică a oamenilor la "curentul năvalnic al schimbărilor, care a devenit atât de puternic încât răstoarnă instituțiile, modifică valorile și ne usucă rădăcinile" [1,13].

Fiind o expresie care sintetizează experiența omului, cultura este implicată în toate formele concrete de existență socială, în toate mecanismele și manifestările esențiale care definesc societatea. Ca urmare, raportarea culturii la structurile societății este o cerință pentru înțelegerea conținuturilor sale valorice și pentru explicarea mecanismelor funcționale care-i asigură dezvoltarea istorică.

Domeniul culturii, complex și mereu în schimbare, este adesea considerat secundar în raport cu factorii de dezvoltare mai bine cunoscuți: economici, juridici, politici. În realitate însă elaborarea unei politici culturale coerente, imparțiale și echilibrate constituie una din cele mai complexe și dificile probleme pentru orice guvernare democratică.

Pe parcursul aproximativ a 20 de ani de independență în Republica Moldova au fost adoptate mai multe legi care au avut menirea de a favoriza dezvoltarea culturii. Însă implementarea lor necesită elaborarea unei strategii durabile, care ar asigura o finanțare și o gestionare adecvată.

În prezent, principala instituție guvernamentală responsabilă de gestionarea patrimoniului cultural al țării este Ministerul Culturii. Centrele de bază de răspândire a culturii sânt bibliotecile, casele de cultură, căminele culturale, cinematografele, centrele de recreare, muzeele și instituțiile educaționale, teatrele, opera și cirul.

În perioada toamna anului 2008- luna februarie 2009, în secția Sociologie a Institutului de Filosofie, Sociologie și Științe Politice a Academiei de Științe a Moldovei a fost realizat sondajul sociologic „Probleme și oportunități ale culturii din Republica Moldova” (autor- Iu. Caraman). La una din întrebările chestionarului „**Cum apreciați politica în domeniul culturii desfășurate în ultimii ani?**”, răspunsurile respondenților au fost următoarele: politica culturală a fost apreciată pozitiv doar de către 7,3% din numărul celor intervievați, 21,8% au apreciat politica culturală mai degrabă pozitiv decât negativ, 33,3% au apreciat-o mai degrabă negativ decât pozitiv, iar 21,3% au apreciat-o negativ, 16,4% au remarcat ca le este greu să dea un răspuns bine definit. Datele sondajului denotă că mai mult de jumătate din respondenți apreciază negativ desfășurarea politicii culturale în Republica Moldova.

În evoluția sa, o comunitate umană nu poate exista fără cultură deoarece aceasta mijlocește raporturile societății cu lumea înconjurătoare, asigurând satisfacerea nevoilor și aspirațiilor umane.

Realitatea timpului prezent constată creșterea diversității în interiorul societăților actuale, care au devenit un complex de instituții, relații și activități extrem de variate.

Diversitatea culturală înfățișează un fenomen de baza al societății. Ea vizează diferențele culturale existente între oameni, precum și cele dintre grupuri diverse, ca identități multiple: tradiții, obiceiuri, modul de abordare a educației și a societății din perspective interculturală. Definiția diversității culturale este încă un subiect în dezbateră. Cu toate acestea pot fi identificate o serie de componente precum multiculturalitatea, etnodiversitatea, drepturile culturale, diversitatea religiilor, credințelor și obiceiurilor. În consecință, diversitatea culturală presupune o abordare integratoare în domeniile politicului, economicului, socialului și legalului.

Culturile naționale au o firească deschidere spre universal, spre dialog și schimb de valori spirituale. Epoca modernă și cea contemporană au intensificat comunicarea socială a valorilor și comunicarea dintre culturi, odată cu deschiderea frontierelor statale, a extinderii sistemului mediatic, astfel că interferențele culturale, conexiunile și schimbările de valori au devenit astăzi realități dominante. În plan cultural, lumea contemporană reproduce raportul structural dintre unitate și diversitate, culturile interferând și comunicând între ele.

Discuțiile de ultimă oră în jurul ideii de cultură europeană nasc necesitatea unor precizări legate de realitatea diversității într-un spațiu care tinde să devină în viitor unul european unitar. Trebuie să ținem cont de faptul că cele două aspecte păstrează fiecare valoarea lui în încercarea de adaptare la cerințele prezente. Așadar, unitatea este necesară, diversitatea este creatoare; unitatea trebuie să aibă un cadru real pentru a se manifesta, diversitatea nu iese în evidență, dar lasă urme în istorie, unitatea este logică pentru că ține de principii bine definite, diversitatea este o realitate istorică ce nu poate fi ignorată.

Deși contradictorii în aparență, unitatea și diversitatea reprezintă cele două aspecte de nedespărțit ale omului și, implicit, cei doi poli în care se mișcă cultura. Având în vedere acest lucru, termenul de cultură, cu tot ce implică el, ar trebui scris cu aceeași îndreptățire la singular și la plural [2, 307].

Sub aspectul unității și diversității, cultura cuprinde un ansamblu complex de instituții aferente și mijloace de comunicare, în jurul cărora este organizată viața culturală și prin care valorile pătrund în spațiul social. Printre cele mai însemnate instituții care mijlocesc raporturile dintre cultură și societate trebuie să menționăm: sistemul de învățământ, instituțiile de cercetare științifică, mijloacele de comunicare în masă, bibliotecile, instituțiile de menire culturală. Ele constituie forme prin care cultura se socializează și își exercită toate funcțiile sale.

Dacă elementele culturale ale omului n-ar fi avut diversitatea uimitoare pe care ne-o înfățișează istoria, omul ar fi avut parte de evoluție, dar nu de o istorie. De fapt, diversificarea a devenit legea culturii, mecanismul ei de creație. Interesul pentru problemele culturii este legat astăzi de noile modele de dezvoltare socială și de faptul că componentele culturii au devenit factori hotărâtori ai schimbării sociale [3,80].

În această competiție culturală ce are loc între societăți este important să ne sporim forța creatoare, să dezvoltăm un învățământ formativ, care să-i învețe pe oameni să se adapteze la complexitatea mediului contemporan.

Orice definiție a culturii va avea deci o referință explicită la cadrul social, istoric, cultura definind modul de viață al unui popor, privit în integralitatea sa, ca sistem de atitudini, valori, idei, conduite și instituții. În acest mecanism teoretic și practic, manifestarea diversității trebuie să urmărească crearea unui cadru unitar care să susțină valorile culturale indiferent de condițiile existente. Numai așa se poate ajunge la o uniformitate socială, economică, care se cere creată cu forțele fiecărei societăți și nu impusă sau copiată.

Culturile reprezintă un sistem de valori al societăților, și economia de piață se adaptează la aceste fundamente culturale ale popoarelor. Tocmai de aceea este necesar să fim prudenți și circumspecți față de viziunile asupra europeanizării sau globalizării, care modifică radical toate componentele vieții sociale și umane: familia, educația, modul de viață, formele de socializare, raporturile dintre generații, economia, politica, modurile de gândire, arta, credințele, comportamentele etc.

Reieșind din această "competiție culturală" ce are loc între societăți este important să ne gândim



la generația în creștere, să sporim forța creatoare a culturii naționale, să dezvoltăm un învățământ formativ, care ar putea contribui la adaptarea atât a celor adulți, cât și a celor tineri la complexitatea mediului contemporan.

Departate de a se omogeniza, lumea rămâne diversă și contradictorie, iar mâine s-ar putea să fie și mai divizată după criterii și principii pe care nici nu le putem intui astăzi. Este adevărat că interacțiunile din ce în ce mai accentuate dintre oameni, culturi și civilizații, prin comerț, turism, comunicații, generează o nevoie psihologică de identitate și comunitate, întrucât individul se confruntă cu idei și modele străine, care-l ajută să-și definească identitatea. Aceste realități nu ne permit totuși să întrededem consecințele pe care procesul deja început le va avea în planul cultural.

Pentru majoritatea țărilor în prezent este caracteristică diversitatea culturală. Conform estimărilor recente, în cele peste 180 de state independente din lume există mai mult de 600 de limbi vorbite și 5 000 de grupuri etnice. Sunt foarte puține țări, despre care se poate afirma că cetățenii lor vorbesc aceeași limbă sau aparțin aceluiași grup etnic. Diversitatea culturală generează o serie de întrebări importante și opinii controversate. Minoritățile și majoritățile tot mai frecvent intră în conflict, motivele constituindu-le dreptul asupra limbii, autonomia regională, reprezentarea politică, curriculum-ul învățământului, revendicările teritoriale, politica de imigrare și naturalizare, simbolurile naționale și sărbătorile oficiale.

Odată cu răspândirea noilor mijloace de comunicare, în secolul XX, în perioadele ce au urmat șocului celor două războaie mondiale, lumea a simțit nevoia să se atașeze sentimentului de libertate și anumite plăceri care de multe ori depășeau cadrul lor de manifestare. Se naște, astfel, conceptul de *cultură de consum* [4,112] care definește de fapt produsele subculturale, destinate divertismentului și satisfacției imediate, integrate într-un sistem comercial, fără a se urmări crearea de valori ci doar participarea la ceva dat, pentru a intra în rândul celorlalți. În acest sens, cultura de consum ar putea fi percepută ca un fel de acces în unele cercuri care doar mimează interesul pentru frumos, pentru creație, urmărind chiar și interese meschine.

După al doilea război mondial, cultura de consum și-a lărgit enorm repertoriul, datorită și exploziei producției de tip industrial. Ea a fost stimulată sociologic de ascensiunea clasei de mijloc, de disponibilitatea și gustul ei pentru formele joase și accesibile de cultură, cele care satisfac dorința de confort sufletesc, oferind o formă agreabilă de petrecere a timpului liber. Cultura de consum devine cu timpul o adevărată industrie, promovându-se și creându-se adevărate genuri în teatru, în film, în lucrările publicate, în muzică etc. Consumatorul acestui tip de (sub)cultură se recrutează din zone sociale și profesionale diverse, având centrul de greutate în sfera omului-mediu, cu o educație culturală precară, lipsit de gust și de discernământ critic.

Din perspectiva dezvoltării umane, găsirea răspunsurilor justificabile în plan moral și viabile în plan politic la aceste probleme reprezintă cea mai mare provocare cu care se confruntă actualmente guvernarea democratică. Fără îndoială, dimensiunea culturală nu poate fi abordată ca oricare altă dimensiune, o dată ce reprezintă criteriul fundamental pentru măsurarea și compararea importanței altor factori. Nici o strategie de dezvoltare sau guvernare nu poate fi autentică și durabilă dacă nu ia în considerare esența comunității și a societății. Afirmția lui Nicolae Iorga că "fără steag de cultură un popor nu este o oaste, ci o gloată" [5,139] ne spune că anume cultura poate să definească societatea ca pe o entitate și să o consolideze, provocând și inspirând oamenii să-și mobilizeze eforturile pentru progresul societății și realizarea idealurilor.

Evidențierea dimensiunii culturale a dezvoltării poate, de asemenea, încuraja sinergiile, precum și creativitatea, necesară pentru a găsi soluții optime. Un număr tot mai mare de cercetători, ziariști, politicieni și practicieni sânt preocupați de importanța valorilor culturale ca factori de stimulare a progresului. Tradițiile, muzica, arta, cultura politică sânt expresii care reflectă realitatea actuală din Republica Moldova.

Factorii culturali practic întotdeauna au fost considerați irelevanți în economie sau subordonați forțelor economice, dar nu trebuie de neglijat faptul că „cultura națională este aceea care determină forma pe care o îmbracă o economie” [6,5]. Fiecărei culturi naționale îi corespunde o formă proprie de dezvoltare, de modernizare, de socialism/capitalism. Reprezentarea comună care domină acum

mediile intelectuale, politice și jurnalistice, introduce o ruptură între economie și cultură.

În cadrul aceluiași sondaj au fost antrenați 55 de experți ce activează în domeniul culturii, 31 dintre care activează de mai mult de 20 de ani. Printre experți intervievați au fost 16 șefi ai secțiilor raionale de cultura, 14 șefi ai bibliotecilor raionale, 10 pedagogi ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 20 de specialiști din domeniul culturii ce activează în cadrul Academiei de Științe a Moldovei. La întrebarea „**Cum apreciați schimbările produse în sferile culturii**”, adresată experților, rezultatele răspunsurilor sunt relatate în tabelul ce urmează.

#### **Aprecierea respondenților privind schimbările din sfera culturii**

N/r	Sferele culturii spirituale	Se îmbunătățește	Nu se schimbă	Se înrăutățește	Mi-i greu să răspund
1.	În învățământ	13	18	16	8
2.	În literatură	14	20	11	10
3.	În teatru	13	19	15	8
4.	În cinematografie	3	7	30	15
5.	În muzică	17	22	8	8
6.	În pictură	19	14	6	16
7.	În sport	13	15	10	7

O parte a experților (13-19 persoane) atestă o mișcare spre îmbunătățirea situației în majoritatea sferelor culturii. Doar 3 experți consideră că se produc anumite schimbări în sfera cinematografeiei, alți 30 dintre ei afirmă că situația din cinematografie se înrăutățește. Dintre toate sferele culturii, îmbunătățirea situației în pictură este menționată de numărul maxim de experți (19).

Noile tehnologii, economia, noile experiențe, invazia mesajelor diverse în existența indivizilor, toate au schimbat radical cadrul, natura, în care se desfășoară viața omului contemporan. Rene Berger susține că acest univers-amalgam se reproduce într-o *conștiință amalgam*, într-o *cultură-amalgam*. Trăim într-o lume a reproducerilor, a duplicatelor, astfel încât asistăm la “un fenomen de hibridare generalizată, căruia mijloacele tehnice sunt pe cale de a-i da o putere fără egal” [7,47].

Lectura devine o frunzărire a cărții sau a ziarului, fără a putea adânci semnificația lor, computerul este acela care domină asupra unei bune părți din structura populației țării, iar în locul unei lumi ordonate, echilibrate, noi trăim zilnic într-un amestec, într-un amalgam. Această cultură are cu totul alte practici, limbaje și structuri decât cele din cultura modernă tradițională. Acum valorile sunt amestecate. O lucrare a unui autor valoros stă lângă tot felul de reviste, dispar frontierele dintre tehnică, economie și artă, dintre cultura de competență și cea de consum. “Universul amestecului, al aliajului devine marele Amalgam căruia îi corespunde o conștiință amalgam” [7,48].

Vorbind despre sec. XX, Eric Hobsbawm îl numește un secol al extremelor, care a avut ca finalitate o perioadă de descompunere, incertitudine și criză, odată cu destrămarea sistemului comunist și cu trecerea omenirii spre un viitor necunoscut și problematic. Prin transformările culturale ce s-au acumulat “s-a încheiat o epocă din istoria omenirii și a început alta” [8,15-32].

Această perioadă a intensificat, totuși, în forme fără precedent, schimbul de valori și dialogul dintre culturi. Este una dintre caracteristicile importante ale epocii pe care o trăim. Comunicarea socială a valorilor și comunicarea dintre culturi au fost favorizate de extinderea sistemului mediatic, astfel că interferențele culturale, conexiunile și schimburile de valori au devenit astăzi realități dominante. Mass-media reprezintă azi o rețea ce transmite informații pe tot globul, iar creațiile culturale de ultimă oră pot fi receptate în toate societățile și regiunile planetei. Toate aceste realizări au anulat distanțele și au pus în contact direct societăți, regiuni și spații culturale care înainte erau izolate unele de altele sau aveau relații sporadice.

Date fiind semnificația și urmările acestor schimbări, s-a ajuns să se vorbească de apariția unei culturi postmoderne. Aceasta ar fi caracterizată în primul rând de comercializarea oricărui aspect al vieții materiale și spirituale deoarece tot ceea ce primează este împlinirea și satisfacerea financiară. O

astfel de evaluare a vieții înlătură interesul pentru valoare, ceea ce face ca numărul de creații culturale să fie în continuu regres.

Asimilarea științei și a noilor tehnologii, educația și capacitatea unei culturi de a se schimba interior, producând idei, moduri de gândire noi, reprezintă factorii cei mai importanți ai realizărilor sociale actuale fără a fi însă convingători pentru procesul în care am intrat.

Sub raport cultural, globalizarea economică nu va produce uniformizarea societăților, ci diversificarea lor launtrică și renașterea interesului pentru identități etnice și naționale. Trăim într-o vreme a tranziției spre alt tip de civilizație, iar tendința dominantă este spre pluralism și descentralizare, precum și spre diversitate culturală.[9,327-348].

Cultura, ca fenomen complex dependent de baza societăților din care face parte, este o verigă importantă în șirul sistemelor economic, politic, familial, fără de care colectivitatea umană nu ar putea exista. Societatea influențează structura culturii, iar cultura, la rândul ei, starea societăților. Ca rezultat, are loc modificarea tuturor componentelor vieții sociale și umane: familia, educația, modul de viață, formele de socializare, raporturile dintre generații, economia, politica, modurile de gândire, arta, credințele, comportamentele etc.

Recunoașterea diversității culturale precum și valorificarea acesteia în viitor antrenează cu sine și necesitatea elaborării, adoptării și promovării unor politici specifice, care să o pună în valoare.

### Referințe bibliografice

1. TOFFLER, A. *Șocol viitorului*. București: Editura Politică, 1973.
2. BRAUDE, F. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1999.
3. STEINER, G. *După Babel*. București: Univers, 1983.
4. MOLES, A. Psihologia kitschului. În: *Cultură și comunicare*. București: Meridiane, 1980, p.109-115
5. THEODORESCU, B. *Nicolae Iorga*. București:EdituraTineretului, 1967.
6. PFAFF, W. Fiecărei culturi naționale, propria formă de capitalism. În: *România liberă*. 10 decembrie 1997, nr. 2345, p. 5.
7. BERGER, R. *Mutația semnelor*. București: Meridiane, 1978.
8. HOBBSAWM, E. *Secolul extremelor*. București: Lider, 1999.
9. NAISBITT, J. *Megatendințe. Zece noi direcții care ne transformă viața*. București: Editura Politică, 19898.

## CULTURĂ ȘI VALOARE. OBIECTIVE, CONȚINUTURI, FINALITĂȚI

CULTURE AND VALUE. OBJECTIVES, CONTENTS, PURPOSES.

VIORICA ADEROV,

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

*The discipline Culture and Value approaches culture from an axiological perspective. The discipline is addressed to future specialists in the cultural patrimony and is of major importance for conceiving culture as in the cultural system of values, as an axiosphere of human existence, an ensemble of values and criteria of appreciating the world.*

*This discipline will determine the knowledge of dimensions and specific implications of new forms of expression and cultural manifestation, the development of abilities to use cultural patrimony, the knowledge of mechanisms of hoarding transmitting of values.*

Disciplina *Cultură și valoare* este propusă ca disciplină specială studenților Ciclului II de studii (master) pentru a aprofunda și îmbogăți cunoștințele de bază în domeniul culturii prin abordarea culturii din perspectivă axiologică, definirea culturilor prin ideea de valoare, elucidarea raportului dintre valori și bunuri, tipurilor de valori care alcătuiesc universul cultural, relațiile dintre ele, criteriile de diferențiere, aprecierea după gradul lor de realizare valorică.

Cunoașterea temeiurilor logice ale valorii, formele ei și modul cum aceste valori dobândesc un conținut real se impune ca necesitate într-o lume în plină transformare care se caută pe sine și nu reușește să depășească dificultățile enorme ale pătrunderii timpului nostru istoric, a întregii traiectorii

a civilizației moderne și să ofere o explicație cât de cât rezistentă a crizelor succesive a modernității.

Disciplina are ca obiective majore crearea unui set de competențe specifice care vor permite abordarea conceptuală și metodologică a culturii contemporane, analiza tendințelor, curentelor, ideilor culturii contemporane, analiza creațiilor umane din perspectivă axiologică, analiza conținutului acțiunilor culturale și impactul lor asupra structurii valorice a omului.

Un loc aparte în cadrul disciplinei se va acorda studiului ce vizează cunoașterea semnificației culturii în lumea contemporană, criza valorilor și a lumii moderne, fundamentelor axiologice în lumea contemporană.

În rezultatul efortului cognitiv studentul va fi capabil să abordeze și să ofere soluții pentru problemele culturii contemporane.

Disciplina se adresează viitorilor specialiști din domeniul patrimoniului cultural și are o importanță majoră în conceperea culturii ca sistem integrat de valori, ca axiosferă a existenței umane, ansamblu de valori și de criterii de apreciere a lumii.

De asemenea disciplina va determina cunoașterea dimensiunilor și implicațiilor specifice ale noilor forme de expresie și de manifestare culturală, dezvoltarea competențelor de valorificare a patrimoniului cultural, cunoașterea mecanismelor culturale de teaurizare și transmitere a valorilor.

Cursul este structurat în conformitate cu rigorile procesului de la Bologna. Conținuturile sunt cuplate la obiectivele de referință urmărind și anumite finalități.

Pentru unele teme am oferit doar cadrul lor teoretic, fără o dezvoltare analitică. Acestea sunt temele introductive care oferă studenților repere teoretice pentru cunoașterea și înțelegerea universului axiologic.

Astfel, tema *Raportul dintre cultură și valoare* îi familiarizează pe masteranzi cu contextul istoric și cultural al problematizării valorilor, polarizarea opiniilor în funcție de viziunile raționaliste, iluministe și concepția istorică asupra culturii, cu funcțiile teoretice ale conceptului de valoare (critică și funcția de indicator al identităților). De asemenea sunt studiate procesele și fenomenele care au determinat modificări în structurile civilizației moderne. Este vorba în principal de procesul de autonomizare a valorilor și a domeniilor culturale care au dus la disocierea, fragmentarea axiologică provocând o criză acută a modernității care n-a încetat să se manifeste până astăzi.

*Fundamentul valorilor.* Teorii și abordări asupra fundamentului valorilor (raționalismul clasic, concepții subiectiste, teorii marxiste, teorii sociologice, neokantienii). Un loc aparte se acordă realismului axiologic în opera lui Fridrich Nietzsche, răspunsul psihanalizei lui Sigmund Freud, care descoperă o nouă sursă a valorilor și a comportamentului uman.

Masteranzii reflectează asupra rostului dezbaterilor asupra fundamentului valorilor, necesității cunoașterii orientărilor teoretice și spirituale care au pus în dezbatere fundamentul și statutul valorilor, impactului teoriilor lui Nietzsche și Freud asupra teoriei culturii și noilor orientări teoretice.

Înainte de a impune o perspectivă de analiză, interpretare am focalizat efortul nostru asupra elucidării conceptului de valoare. Ce este valoarea? Întrucât culturile sunt definite ca sisteme integrate de valori întâi de toate trebuie să definim valoarea. Pornind de la problema fundamentală a oricărei axiologii de a surprinde relația dintre cele două aspecte ale valorii (obiectiv, subiectiv) și modul în care este privit acest raport am sistematizat concepțiile despre valoare în mai multe categorii (realismul naiv, concepțiile subiectiviste și psihologice, concepțiile biologice și rasiste, concepții autonomiste, psihanalitică, relațională etc.) am rezumat mai multe elemente, cunoașterea cărora permite deja cursanților să opereze analize și interpretări axiologice, să definească conceptul de valoare, să înțeleagă complexitatea universului valoric pentru a realiza ierarhii valorice, să surprindă relații în tabloul axiologic al unei epoci sau culturi determinate, să explice căile de formare a unor configurații structurale și istorice, mecanismele de integrare funcțională într-un sistem de valori, perspectivei societăților, grupurilor umane de a-și defini identitatea prin aceste configurații a sistemelor de valori.

Când vorbim despre analiză și interpretare avem în vedere procedee intelectuale solide care privesc explicarea unor conținuturi raportate la cadrul teoretic general, contextul cultural european, contextul cultural intern, spre exemplu când spunem că valorile sunt transmise prin mecanismele educației și a socializării și au caracter normativ, încercăm să definim mecanismele educației și a socializării



de la noi, să abordăm conceptual, structural, funcțional acest tip de mecanism și să explicăm cum influențează structura mentalităților și a convingerilor noastre, acționând ca repere și criterii de orientare a comportamentelor și acțiunilor.

Caracteristicile valorilor, clasificarea lor, multitudinea și varietatea valorilor ne obligă să le supunem unei clasificări în scopul stabilirii unei tipologii a acestora pentru a ne orienta mai bine în fața diversităților. Analiza criteriilor de clasificare și grupare a valorilor, ne ajută să distingem valorile după domeniu, funcție, semnificație, arie de răspândire, durabilitate etc. Chiar dacă fiecare valoare poate fi definită prin caracterele sale diferențiatore, prin aspirațiile specifice pe care le satisface, finalitatea lor distinctă, menționăm caracteristicile comune pentru toate valorile cum ar fi: excentricitatea, generalitatea, polaritatea, istoricitatea, gradualitatea și semnificația.

Analiza amplă a valorilor ne permite să stabilim atât caracteristicile principale ale valorilor cât și sistemul rațional de coordonare.

În ce privește sistemul rațional de coordonare căruia îi aparține fiecare valoare, luăm în discuție cele opt tipuri de valori, după T.Vianu, pentru a le stabili următoarele coordonate. O valoare poate fi reală sau personală, materială sau spirituală, mijloc sau scop, integrabilă, neintegrabilă sau integrativă, liberă sau aderentă față de suportul ei concret, perseverativă sau amplificativă prin sensul și ecoul ei în conștiința subiectului deziderativ.

În baza acestor criterii cursanții învață să distingă între suportul real și personal, între suportul material și spiritual al valorilor, să cunoască valorile cu suport liber și aderent, să distingă între valoare-scop și valori mijloc, între valori integrabile, neintegrabile și integrative, delimitează valorile în persuasive și amplificative.

Obiectivele de referință mai includ și capacitatea de a distinge valorile instrumentale de cele finale, să înțeleagă relațiile de coordonare și influențare reciprocă, să aplice criteriile de grupare a valorilor la analiza fiecărui domeniu.

Prin disocierea termenilor **valori și bunuri** intrăm în perimetrul unei dezbateri de anvergură în secolul nostru. Este vorba de criteriile prin care deosebim cultura de civilizație. Această temă abordează semnificația actuală a distincției cultură - civilizație, necesară pentru identificarea mecanismelor realizării practice a valorilor culturii, pentru a face o distincție între simbolic și instrumental, a interpreta cultura și civilizația ca dimensiuni constitutive și concomitente ale societăților, a reflecta asupra supremației valorilor instrumentale, tehnico-materiale în timpul nostru și a căuta soluții pentru a le aduce în acord cu celelalte valori și scopuri umane.

Elementul de noutate al cursului vizează ultimele patru teme.

Astfel temele *Fundamente axiologice a culturii greco-romane*, *Fundamente axiologice a culturii medievale*, *Criza valorilor și lumii moderne*, *Mutații axiologice în epoca postmodernă* încearcă o analiză axiologică, o generalizare a datelor oferite de istoria culturii.

Se urmăresc următoarele obiective de referință:

să elaboreze concepția sintetică asupra culturii greco-romane prin generalizarea datelor oferite de istoria culturii.

să surprindă diferențe axiologice între cultura romană și cea greacă.

să realizeze un studiu comparat al ierarhiilor valorice la romani și grecii antici.

să pună în evidență specificul evoluției conținutului spiritual al culturii artistice la grecii și romanii antici.

să identifice elemente de continuitate și discontinuitate culturală pentru devenirea culturii medievale.

să determine rolul și locul valorii religioase pentru cultura medievală.

să evalueze ierarhia valorică a culturii medievale.

să descrie criza valorilor și a lumii moderne.

să pună în evidență cauzele crizei.

să explice procesul de autonomizare și diferențiere a valorilor.

să propună strategii și direcții de ieșire din criza modernității.

Extrem de importantă este considerată tema *Mutații axiologice în epoca postmodernă*. Aproape

toți teoreticienii constată că lumea actuală se caracterizează prin creșterea diversității în interiorul societăților, prin mutații axiologice fără precedent, incluse în abordările teoriilor științifice ce vizează ultimul segment al istoriei contemporane definit postmodernism. Conceptul de postmodernitate ajunge să desemneze astfel o „epocă”, o nouă și ultimă „etapă” în evoluția civilizației cu o nouă paradigmă științifică, diferită radical de cea clasică. Schimbările peisajului social și cultural vin în avalanșă, dar sunt haotice, fără a impune o direcție clară de sens și program. Descifrarea realităților culturale, sociale constituie un deziderat major al timpului nostru, cu atât mai mult pentru viitorii specialiști, din domeniul patrimoniului cultural care urmează:

- să definească caracteristicile postmodernității;
- să cunoască paradoxurile modernității;
- să cunoască teoriile asupra postmodernității;
- să identifice mutații axiologice în epoca postmodernă;

Cursul nu este definitiv, va fi revăzut, completat și actualizat ținând cont de schimbările ce se produc în lumea contemporană.

## **ESENȚA CULTURII PENTRU TINERET** THE ESSENCE OF CULTURE FOR YOUNG PEOPLE

**TATIANA COMENDANT,**  
conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**ECATERINA IUDINA,**  
lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article “The essence of culture for young people” emphasizes the problem of socializing the contemporary youth. Much attention is given to the system of norms and values of the young people from the Republic of Moldova. Against the background of social contradictions, the culture of young people is formed from an amalgam of moral and aesthetic problems. There is an analysis of the background of the youth’s subculture: what it is based on and the way it is constituted.*

Un șir de probleme actuale contradictorii, cum ar fi interpelarea ambiguă a unor procese din mediul tineretului, dar și al societății în genere, provoacă discuții aprinse.

Noțiunea de cultură include convingerile, valorile și mijloacele de exprimare comune unui grup social și care servesc la reglarea experienței și a comportamentului membrilor respectivului grup. Reproducerea și transmiterea culturii generațiilor premergătoare stau la baza procesului de socializare, de însușire a valorilor, credințelor, normelor, regulilor și idealurilor generațiilor anterioare [ 1 ].

Sistemul de norme și de valori care separă un grup de majoritatea socială, poartă denumirea de subcultură. Subcultura este determinată de anumiți factori, cum ar fi vârsta, proveniența etnică, religia, grupul social sau locul de trai. Valorile unei subculturi determină formarea personalității membrilor grupului, dar nu presupun renunțarea la cultura națională, acceptată de majoritate, cu mici abateri abia sesizabile. Cu toate acestea, majoritatea manifestă o atitudine neîncuviințătoare și de neîncredere față de subcultură.

Uneori un grup elaborează norme și valori care contravin culturii dominante, conținutului și formei ei. În baza unor asemenea norme și valori, ia naștere contracultura. Drept exemplu de contracultură poate servi curentul „hippy” al anilor ’60 sau curentul „sistema” din Rusia anilor ’80 ai secolului trecut [ 2 ].

Cultura tineretului modern din Republica Moldova conține atât elemente de subcultură, cât și de contracultură.

Vom analiza fondul subculturii tineretului contemporan din țara noastră: pe ce se bazează și cum se constituie el.

Subcultura tineretului se formează sub influența nemijlocită a culturii „adulților” și este determinată de ea chiar și în manifestările ei de contracultură. Cultura formală a tineretului se sprijină pe valorile culturii de masă, pe obiectivele politicii sociale de stat și a ideologiei oficiale.

Una dintre trăsăturile culturii tineretului constă în orientarea sa prioritar *distractivă și recreativă*. Odihna, are în principiu o misiune de recreație și de comunicare cu prietenii, în timp ce funcțiile de cunoaștere, de creație și cea euristică rămân nerealizate sau realizate doar parțial. Tendințele recreative ale răgazului se completează și din conținutul de bază al radiodifuziunii și televiziunii care difuzează prioritar valorile culturii de masă.

Merită să menționăm tendința de americanizare a necesităților și intereselor în cultură. Valorile culturii naționale, clasice și populare, sunt înghesuite de mai mult timp de stereotipuri schematice – modele de cultură de masă, orientate spre perpetuarea valorilor, de cultivare a unui model de viață american în formula cea mai primitivă și superficială. Eroii preferați și modele demne de urmat devin, conform sondajelor, eroinele operelor siropoase și a romanelor de dragoste de bulevard, în cazul fetelor și, în cazul tinerilor, „super eroii” de „thrillere”.

Totuși, americanizarea intereselor de cultură are un impact într-o sferă mai largă: tipajele artistice se răsfrâng asupra nivelului de comportament de grup și individual al tinerilor și se manifestă prin asemenea trăsături ale comportamentului social ca pragmatismul, cruzimea, tendința exagerată spre o bunăstare materială. Aceste tendințe persistă și în afirmarea culturală a tineretului: se remarcă un dispreț pentru valorile „depășite”, cum ar fi politețea, modestia și respectul pentru semeni, favorizând moda. Publicitatea impertinentă își are și ea rolul ei în americanizarea tineretului.

Tendințele culturii tineretului oferă prioritate orientărilor de ordin *consumator*, în detrimentul celor de *ordin creator*.

Ideea de consum se manifestă atât în aspectul ei sociocultural, cât și în cel euristic. Cultura modernă a tineretului este determinată de o individualitate și de o selecție abia perceptibile.

Selectarea unor valori anume este determinată adesea de stereotipurile de grup (exprimată, de regulă, prin persoana liderului de grup). Clișeele de grup și ierarhia după principiul prestigiului este în funcție de apartenența de sex, de nivelul de studii și, parțial, de locul de trai și de naționalitate; dar esența oricum rămâne aceeași: conformismul cultural în limitele unui grup neformal de comunicare și neacceptarea altor valori și stereotipuri de gândire, ceva mai temperate în mediile studențești și destul de agresive în mediile preuniversitare. Ca o manifestare extremă a acestei tendințe a subculturii tineretului se prezintă așa-zisele „bande”, cu o reglementare dură a rolului și a statutului membrilor ei.

Datele cercetărilor din mediile studențești din instituțiile cu profil artistic indică asupra faptului că afirmarea tineretului se realizează, de regulă, în afara instituțiilor de cultură și este determinată în mod special de televiziune, ca sursă de influență oficială, cu un vădit impact estetic, dar și social.

O altă tendință de formare a unei subculturi a tineretului este *lipsa autoindentificării etnoculturale*.

Cultura populară (tradițiile, obiceiurile, folclorul), este interpretată de majoritatea tinerilor ca ceva anacronic, încercările de a implementa un conținut etnocultural procesului de socializare, se reduce, adesea, la propaganda obiceiurilor străvechi moldovenești și a tradițiilor religioase. Autoidentificarea etnoculturală constă, întâi de toate, în cultivarea atitudinii pozitive pentru istoria și tradițiile poporului, ceea ce ne-am obișnuit noi să numim „dragoste de Patrie” și nu doar inițierea într-o singură confesiune, fie ea și cea a majorității. Trăsătura distinctivă a tineretului moldovean constă în fenomenul „diluării” subiective, a incertitudinii, a detașării de valorile de bază (valorile majorității) [ 3 ].

Astăzi studenții însușesc rapid noile stereotipuri, tânăra generație fiind liberă de frica totalitară. Din practica activității didactice, concluzionăm că studenții percep ideea de libertate întocmai conform *noului mod de gândire*. De regulă, ei nu văd libertatea strâns legată de necesitate, ci în concordanță cu forța și cu violența. Un semn clar al libertății, în accepția tinerilor, constă în neimplicarea statului în viața particulară a cetățeanului.

Chestiunea acceptării de către studenți a dreptății sociale a scos în evidență ritmul însușirii de către noua generație a valorilor societății democratice, cum ar fi conviețuirea în armonie cu legislația. Subcultura tineretului se prezintă drept oglinda inversă a percepției „adulte” a lucrurilor, relațiilor,

valorilor. Mulți recunosc drept valoare primordială *echivalarea răsplătei reciproce* (necesitatea stimulării binelui și a pedepsirii răului).

Tineretul alege modelul democrat de conducere, acceptând și aspectele negative ale dezvoltării societății moderne. Într-o societate afectată, nu ne putem aștepta la o afirmare culturală eficientă a tinerei generații, cu, atât mai mult cu cât și nivelul de cultură a altor grupuri de vârstă și social-demografice din Republica Moldova, este, de asemenea, în continuă scădere.

Se acutizează și conflictul între generații, cu toate consecințele neplăcute ce decurg de aici – deteriorarea relațiilor în interiorul familiei (pe criteriul înțelegerii și încrederii reciproce), până la contrapunerea noțiunii de „noi” (ca valoare și ca factor activ) tuturor generațiilor „sovietice” anterioare.

O anumită doză, complementară generațiilor (contrapunerea imaginilor „noi” și „ei”), este tradițională. Cu toate acestea, interdependența între generații, în accepția tinerilor, se reduce adesea la negarea totală a valorilor părinților, inclusiv a istoriei propriului stat. Este o strategie destul de vulnerabilă, dacă vom avea în vedere caracterul apolitic al tinerilor, detașarea lor de problemele sociale, dar și de cele de grup sau de corporație (excluderea colaborărilor), în favoarea propriei persoane.

Distanța între generații se asociază cu antonimul psihologic „noi” și „ei”. Această contrapunere este destul de evidentă la nivelul stereotipurilor culturale propriu-zise (în sens direct): există moda „noastră”, muzica „noastră”, comunicarea „noastră”, dar există și toate acestea ale părinților, „bătrânești”, care se impun ca mijloace autoritare ale socializării umane. Aici apare al treilea aspect (după cel social și cel de interdependență între generații), cel de detașare a culturii tineretului – *detașarea culturală*.

Mulți sunt îngrijorați de „nuanțele distructive” ale muzicii pentru tineret. Astfel, ia naștere o ideologie a generațiilor cu tendințe deviate.

De fapt, este evidentă tendința de dezumanizare și de demoralizare a conținutului artistic, manifestată prin umilirea, deformarea și desființarea chipului uman. Această imagine este evidentă în escalarea scenelor de violență și de sex, în amplificarea scenelor de cruzime și exagerarea în naturațea lor (cinematograful, teatrul, muzica, literatura, artele plastice și viața reală), ceea ce contravine normelor moralității umane și are influență negativă asupra spectatorului tânăr, în special. Această presiune se confirmă prin multiplele cercetări. Din punct de vedere social-psihologic, violența cinematografului și erotica negativă își au o contribuție directă în criminalistica vieții contemporane, cu un impact evident asupra copiilor, adolescenților, tineretului, care, de fapt, constituie utilizatorul principal al sălilor de cinema și de internet. Se știe că nivelul de criminalitate crește tocmai în aceste medii. Nu întâmplător în țările avansate, societatea civilă fondează diverse asociații, de tipul Coaliției Internaționale de luptă împotriva violenței televizate, în SUA, sau, tot în SUA, Recreațional Software Advisory Council care exercită controlul asupra conținutului paginilor pe Internet, în scopul limitării accesului minorilor la informații cu un conținut dubios (injurii, pornografie, violență, politică, ideologie).

Apariția unei anumite subculturi a tineretului, cu tendințele de mai sus, este determinată de un șir de motive, între care considerăm mai importante pe următoarele:

– Tineretul trăiește într-un mediu social și cultural comun, de aceea criza societății și a institutelor ei de bază se răsfrânge asupra esenței și orientării subculturii tineretului. Tocmai din aceste considerente este indiscutabilă elaborarea programelor pentru tineret, cu excepția celor social-adaptabile sau de orientare social-profesională. Orice efort de corectare a procesului de socializare se va ciocni neapărat de starea precară a institutelor sociale ale societății moldave întâi de toate, a sistemului de învățământ, a instituțiilor de cultură și a mijloacelor mass-media. Tineretul reflectă întocmai oglinda societății;

– Criza instituției familiei și a educației în familie, reprimarea individualității și a inițiativei copilului, a adolescentului, a tânărului, atât în familie, de către părinți, cât și de către pedagogi, la școală, dar și de toți ceilalți reprezentanți ai lumii „adulte”, va conduce neapărat către un infantilism social și cultural și spre un pragmatism și o inadaptabilitate socială, a expresiei caracterului contravențional și extremist. Stilul agresiv de educație „produce” și un tineret agresiv, o detașare între generații motivată de comportamentul celor adulți, când copiii maturi nu pot ierta nici educatorii, nici societatea în ansamblu care cultivă niște caractere docile, executante și lipsite de inițiativă, în



detrimentul independenței, inițiativei, libertății orientate spre cursul așteptărilor sociale, nu reprimare de către agenții socializării;

– Comercializarea mijloacelor media și, parțial, a întregii culturi artistice, generează un anumit tipaj de subcultură, deopotrivă cu agenții principali ai socializării - familia și sistemul de învățământ. Vizionarea emisiunilor televizate, de rând cu comunicarea, constituie cele mai răspândite forme de autoafirmare. Sub multe aspecte, subcultură tineretului reproduce întocmai subcultură promovată de emisiunile televizate, care-și cultivă un spectator foarte comod și superficial.

Subcultură tineretului se prezintă ca o oglindă inversă a lucrurilor, relațiilor și valorilor din lumea celor adulți. Nu putem conta pe o cultură eficientă de afirmare a generației tinere într-o societate afectată, cu atât mai mult cu cât și nivelul de cultură al altor grupuri de vârstă și social-demografice a populației Republicii Moldova este în continuă scădere.

Astăzi tineretul înaintea exigențe concrete:

Tabelul nr.1

Nr.	Exigențele tineretului către societate	Realitatea societății noastre
1	Relații sociale complexe continuu, exigențe sporite din partea societății către socializarea și educarea tinerei generații	Utilizarea insuficientă a mijloacelor sociale, economice, ideologice, politice, educative – de acțiune asupra cetățeanului
2	Tendința de a vedea societatea înfloritoare	Instabilitatea socială și economică
3	Tendința către democrație și umanism	Metodele administrative perimate de educație
4	Solicitarea unui proces continuu de socializare și de educație culturală	Sistemul perimat de finanțare a instituțiilor de stat de cultură și educație
5	Un sistem de valori bine definit	Lipsa de orientare în condițiile coexistenței valorilor „vechi” și „noi”
6	Principiul „Fiecăruia - după muncă”	Inutilitatea muncii cinstite
7	Necesitatea unui trai luxos	Posibilitățile statului de a satisface asemenea necesități
8	Cuvântul să corespundă cu fapta	–

#### Legenda: Exigențele tineretului către societate versus realitatea socială.

De ce tocmai tineretul impune aceste probleme?

Originea subculturilor tineretului stă în nemulțumirea de viață, iar în aspect sociologic - în criza societății, în incapacitatea ei de a răspunde necesităților fundamentale ale tineretului în procesul de socializare. De aici, și explicația componentei preponderent tinerești a asociațiilor neformale. S-ar părea că cei mai nemulțumiți de viață sunt pensionarii, deci ei ar fi trebuit să se îngheșue la diverse manifestări neformale, să-și ceară drepturile, pe când peste tot sunt în frunte tinerii. Persoanele trecute de 50 își au segmentul lor bine definit în sistemul social, pe când tânăra generație trebuie să-și obțină „un loc sub soare”, pentru care se dau lupte adevărate. Tineretul luptă cu societatea care nu dorește să-i soluționeze problemele și să-1 accepte așa cum dorește el să fie. Apar persoane cu un status nedefinit, aflați în faza de trecere de la un nivel social la altul, sau chiar decăzuți din societate.

Prin ce se explică fenomenul persoanelor „decăzute”?

Admitem două explicații, în primul caz, o persoană nimerește într-o asemenea situație aflându-se într-o stare nedeterminată, în perioada de trecere dintr-o structură socială în alta. De regulă, aceste persoane își găsesc neapărat locul lor în societate, își capătă un status al lor permanent, se includ în viața socială și părăsesc terenul contraculturii. În al doilea caz, tânăra generație pășește într-un deșert. Nu atât tineretul dintr-o anumită structură socială alunecă undeva în jos, cât se clatină însăși structura de sub picioarele lui. Astfel, apar brusc un șir de comunități ale tinerilor, care resping lumea

celor maturi și experiența lor inițială. Consecințele aflării tineretului în sânul contraculturii sunt și ele de alt ordin: tinerii nu tind să se includă în structura anterioară, dar încearcă să construiască una nouă. Sub aspectul valorilor, are loc o schimbare de paradigmă. Valorile contraculturii ies la suprafață, devin dominante și stau la baza organizării unei „mari” societăți. Dimpotrivă, valorile anterioare se sedimentează și se transformă în contracultură.

De fapt, aceste două aspecte nu se exclud, ci se completează unul pe altul, în perioadele stabile și în societățile tradiționale, persoanele decăzute social sunt, într-adevăr, acele care, la moment, se află, temporar, într-o perioadă de trecere. Într-un sfârșit, ele se includ în societate, se acomodează, își capătă un statut al lor. În perioadele de mari schimbări, în categoria celor social decăzuți nimeresc pături mai mult sau mai puțin considerabile. Uneori, acest proces îi cuprinde pe toți [ 4 ]. Dar nu toți devin „hippy”, mulți traversează starea de contracultură.

Nici un sistem nu-i poate cuprinde pe absolut toți dintr-o societate. Câte ceva rămâne oricum în afară, cum ar fi vestigiile miturilor de odinioară sau germenii miturilor noi, cât și diverse informații provenite din alte ideologii și care nu se înscriu în mitul de bază. Toate ele se sedimentează în segmentul culturii externiste.

Rădăcinile genetice de bază ale culturii pentru tineret care determină dinamica ei ulterioară, constau în:

- Particularitățile de vârstă ale tineretului, el fiind mai emotiv, mai dinamic și mai spontan în manifestarea sentimentelor. Tineretul este mai independent atât timp cât nu și-a întemeiat o familie, nu are o meserie, nu este legat de un șir de obligații și de îndatoriri, în care este implicată, cu vârsta, orice persoană adultă.

- Tineretul este liber de frica totalitară, care obliga fiecare elev din clasa întâi să devină octombrel, apoi - pionier, pe urmă - comsomolist și, în sfârșit, un comunist fanatic. În condițiile criticii interzise, nici nu putea fi altfel.

Problemele tineretului, și, în particular, problemele contraculturii tineretului, poartă astăzi un caracter global și se datorează crizei tuturor modelelor de socializare existente: în anii ’60 această criză a cuprins cartierele pariziene (revoltele studențești din 1968), apoi, sub o formă și mai acută, a izbucnit în țările în curs de dezvoltare, iar spre sfârșitul anilor ’70 „uraganul” a ajuns până la noi. Dar să nu uităm de specificul național: asociațiile din Apus constituie doar o stratagemă pentru a-și atinge obiectivele. Este adevărat, metodele prin care se ating aceste obiective, sunt discutabile...

Funcția de bază a oricărei asociații, fie ea mișcare de amatori sau un grup neformal contracultural, rămâne aceeași: tendința spre autoafirmare, întruchiparea subiectului, cu alte cuvinte, argumentarea existenței ei în această lume. Dacă un adolescent de 14-17 ani percepe socializarea doar ca pe o negare a socialului (esența crizei socializării), în cazul tineretului mai în vârstă primează orientarea către niște obiective sociale bine determinate. Dar și unii și alții au o activitate cu un caracter de comunicare autoapreciativ, orientat doar către cei cu același mod de gândire, o activitate construită pe înțelegere și încredere reciprocă, calități care le lipsesc tuturor tinerilor.

*Funcția de autoafirmare* este completată de altele 3, caracteristice pentru activitatea oricărui grup de inițiativă.

*Funcția de instrumentare.* Orice asociație, club, grup, urmărește un anumit scop: în primul rând, cel evident (protecția monumentelor de istorie și de arhitectură, tendința de a renaște și de a menține cultura națională), iar în al doilea rând, unul ascuns, subconștient (să devină puternici și să se afirme în rândul semenilor, să impună respect), în ambele cazuri, grupul se prezintă ca un instrument de obținere a unor rezultate concrete, conștiente sau inconștiente.

*Funcția de compensare* este și ea una foarte importantă, într-un colectiv de studii sau de muncă, chiar și în propria familie uneori, unele persoane se simt închistate, strâmtorate de exigențele obligațiilor sau perspectivelor sociale, care depind de pedagogi, părinți sau de superiori, în asemenea cazuri, participarea în activitatea unui grup de inițiativă, în special unul neformal, compensează lipsa independenței personale și a libertății în structurile tradiționale.

Este altceva că persoana oricum rămâne dependentă de conducător, de lider, de anumite reguli de comportament, în noua comunicare pentru el, adică independența poate fi relativă, presupusă doar,

dar sentimentul existenței ei oricum rămâne prezent.

O parte a tineretului este în căutarea afirmării active, chiar și în condițiile când domină o atitudine consumatoare față de cultură. Grupările de amatori îndeplinesc o *funcție euristică*, esența căreia constă în faptul că ea este exprimată prin asociații artistice de creație, social-culturale și social-morale („Caritate”), în timp ce în grupurile de contracultură ale adolescenților ea lipsește total sau se manifestă foarte slab.

În țara noastră, problema tineretului este strict legată de moștenirea sistemului totalitar de intoleranță față de orice alt mod de viață și de comportament, monitorizată nu doar prin actele de drept, cât și prin mințile oamenilor.

Intoleranța provoacă intoleranță, de aceea tineretul de astăzi, fiind întreținut material de părinți, nu acceptă modul de viață al părinților, concepțiile și comportamentul lor. Pe fondul unor asemenea contradicții sociale și între generații, se formează subcultura tineretului contemporan, bazată pe contraste, pe contradicții, dintr-un amalgam de probleme sociale și estetice.

Astfel, un obiectiv al cercetărilor subculturii tineretului va consta neapărat în renunțarea la prejudecățile negative și la atitudinea diferențiată în aprecierea unor concepții diferite de cele acceptate de toată lumea și a unor activități ale asociațiilor formale și neformale de tineret.

Dacă un popor își merită conducerea pe care o are, atunci poporul și conducerea își au tineretul pe care l-au educat: orice manifestare de dezinteres pentru problemele tineretului poate determina apariția unor probleme și mai grave pentru prezentul și viitorul societății.

### Referințe bibliografice

1. ANTONESCU, G. G. *Educație și cultură*. București: Humanitas, 1970.
2. ШМИДТ, Д. Какое гражданское общество существует в России ? **În:** *Pro et Contra*. 2006, nr.1.
3. BĂDESCU, I ; ABRAHAM, D. Conlocuirea: dimensiune a relațiilor interetnice. **În:** *Sociologie Românească, Seria Nouă*, București, 1994, Anul V, nr. 23.
4. TURNER, J.C.; BROWN,R.J.; TAJFEL, H. Social Comparasion and Group Interest in Ingroup Favoritis. **In:** *Euroup.J. of Social Psychology*. Chechester, 1979, v. 9, nr. 2.

## STATUL VERSUS CULTURA

### THE STATE VERSUS CULTURE

LUDMILA LAZĂR,

conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea Liber Internațională din Moldova

VALENTINA ENACHI,

conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea Liber Internațională din Moldova

*In different periods of historical development of the state, the relationship between culture and the state was different. The conflict between culture and power can be considered inevitable. Nevertheless this conflict can be useful when it's properly understood by both the political and the cultural man. The politicians should believe in the strength of the ideas, but the cultural men should manifest their doubt in the state. So the social role and the responsibilities of the cultural man and of the politician are different, but of the same importance.*

În cele ce urmează mă voi referi la noțiunea de cultură în sensul de manifestare specifică a spiritualității umane. S-ar părea că în relația dintre stat și cultură ar trebui să se afle un acord, să se sprigine reciproc. Așa a fost în perioada sovietică, când era vorba de un „stat propagandist” și de o „cultură oficială”. Începând cu anii 90 aceste formule de cultură oficială, precum și cea de stat propagandist sunt abandonate. Există oare acordul între stat și cultura noastră în prezent?

În diferite perioade ale dezvoltării istorice a statalității corelația dintre cultură și putere se realiza în mod diferit. În cele ce urmează mă voi baza pe 2 presupoziii:

I prima afirmă caracterul inevitabil al conflictului dintre stat și cultură (ca o parte a conflictului dintre stat și societate).

II a doua susține că în anumite condiții acesta este un conflict fecund.

Condiția necesară a dezvoltării organice a culturii este libertatea. Reprezentând “împărăția libertății” cultura are la baza ei dezvoltarea liberă a spiritului, perfecționarea lumii interioare, orientate spre valorile supreme general-umane. Statul însă se bazează pe dominația unora asupra celorlalți, reglementarea vieții și pe constrângere. Astfel cultura de regulă se află în opoziție față de puterea de stat. Puterea tinde să ideologizeze și să canonizeze cultura în interesul clasei dominante sau a unor forțe social politice, cum ar fi nomenclatura. Puterea este strâns legată de economie, ele fiind interdependente, pe când cultura este autosuficientă și relativ autonomă.

Puterea oficială legitimă presupune susținere din partea maselor. În societatea democratică clasa dominantă, pentru a-și realiza interesele tinde să le confere caracter național. În condițiile regimului totalitar caracterul național al puterii este iluzoriu. Totalitarismul propagă cultura conformistă, egalitară, monodimensională. Valorile declarate ale ideologiei dominante au caracter iconic. Neacceptarea acestor valori se manifestă în diferite forme ale dizidenței, urmărită de putere. Cultura oficială politizată pierde legătura cu tradițiile naționale autentice și astfel este eliminată din contextul culturii universale. Fiind o varietate a culturii de masă ea este orientată spre consum pentru modelul concret al relațiilor sociale. Declarând idealuri umaniste înalte această cultură este capabilă să exprime cu succes o anumită perioadă ideologia falsă, dar până la o limită. Conștiința socială rămâne dezorientată descoperind caracterul utopic al idealurilor.

În perioada de tranziție, caracteristică societății noastre de mai bine de un deceniu, cultura s-a pomenit într-o situație dificilă de căutare a propriei identități și relația ei cu puterea a devenit controversată. Și astăzi ca urmare a lărgirii și descătușării sale în comparație cu alte domenii, cultura riscă tot mai mult să se lase instrumentalizată, îndeosebi de factori politici, economici și sociali.

Conflictul dintre stat și cultură persistă și în continuare ne vom referi la formele pe care le ia acest conflict la momentul actual, pentru a arăta care sunt condițiile în care el dă roade. Pentru aceasta este necesar să vedem care sunt manierele în care e perceput acest conflict de către oamenii de stat, pentru ca până la urmă din confruntarea lor să câștige societatea.

Nemulțumirea față de stat este sentimentul dominant în rândul celor care, cu mijloace intelectuale mai mult sau mai puțin modeste, crează cultură, adică scriu sau editează cărți, reviste, pictează, organizează expoziții, concerte sau spectacole, fac educație prin școală sau prin biserică.

Această reticență este o simplă aplicație a unui sentiment mai general: nemulțumirea societății față de stat. Oamenii de cultură sunt nemulțumiți de politica culturală și asigurarea ei financiară. Statul la modul teoretic susține dezvoltarea culturii, dar practic nu-i acordă atenția necesară. Astfel, bugetul pentru cultură nu pare prioritatea nici unui guvern de tranziție din Europa de Est. Lipsa de susținere a unor proiecte sau a unor idei trezește neînțelegere și devine frustrare pentru unii, ambiție nemăsurată pentru ceilalți. Nemulțumirea devine incoerentă: omul de cultură poate trece dintr-o tabără într-alta, în funcție de situația amicilor politici la putere sau în opoziție. Clientelismul e forma extremă, dar și cea mai încheată pe care o ia nemulțumirea. Clientelismul e dezastruos: spriginându-și aliații (de circumstanță) statul mimează susținerea culturii; pe de altă parte, pentru creator a căuta spriginul statului devine un scop mai important decât propria creație.

Acum un secol în urmă Julien Benda scria despre trădarea cărturarilor în cartea sa cu același nume. Începând cu sfârșitul sec. XIX-lea intelectualii s-au angajat masiv în serviciul unor cauze politice conjuncturale, în loc să-și aplece ca înainte bucuria în cultivarea artei, științei și filosofiei. Benda pune această „răsturnare” de proporții pe seama unor trăsături specifice a lumii moderne: supremația acordată valorilor practice, intereselor materiale și pasiunilor politice, paralel cu abandonarea referințelor la valorile atemporale și transcendente. Funcția critică a intelectualului a încetat, din călăuză spirituală a devenit „slujitor” al unor interese de moment. [1, 61-62] Benda face pronosticuri sumbre pentru această lume după el „degradată”.

Formula veche despre stat ca „rău necesar” obligă cultura să fie autietatistă; cultura trebuie să încerce limitarea puterii statului. Oamenii de cultură ar dobândi neîncrederea în stat.



A trece de la nemulțumire la neîncredere nu e un pas ușor: el presupune dobândirea autonomiei intelectuale, capacitatea de a gândi singur. Uneori singur împotriva tuturor. Este un proces de evadare în “țara intelectului pur,” despre care scria Imm. Kant, și o numea plin de farmec “ insulă a adevărului în oceanul larg și furtunos al iluziei.” [2, 622]

Sen-Simon, Auguste Comte, Alain au formulat rând pe rând ideea despre echilibrarea indispensabilă a forței prin spirit. Puterea materială, lăsată în voia singurei logici a intereselor sale proprii, riscă să piardă din vedere orice fundament etic al societății politice. În această perspectivă, intelectualii au mai întâi o vocație critică, aceea de a reaminti valorile universale, consemnate printre altele în Declarația drepturilor omului, scria Michel Winock la sfârșitul secolului trecut, inspirându-se de ideile formulate cândva de Sen-Simon. [3, 402]

Contrapunerea spirituală sau intelectuală de care societatea noastră are nevoie trebuie să fie concepută ca o forță anonimă, fără să aștepte remunerare, trăită cu toată probitatea.

Atitudinea statului este și mai problematică. Dacă societatea e nemulțumită de stat, acesta din urmă prin cei care îl ilustrează, ignoră societatea și cultura. Clasa politică de la noi a crescut în tiparele vechii mentalități sovietice. Marea majoritate din reprezentanți ei, nu a avut șansa de a asimila și valorifica tezaurul culturii naționale. Sursele lor intelectuale cele mai profunde sunt lecturile școlare din M.Eminescu și I.Creangă, Em.Bucov și A.Lupan. Luminarea clasei politice de la noi este adesea asociată cu lectura ziarelor. Or, presa în mare măsură reprezintă puterea minților vulgare. Iar lipsa de contact cu societatea civilă, prin intermediul ideilor ei savante, e un act care degradează, nu unul care înalță națiunea. Există s-ar părea un acord semnificativ al elitei politice în respingerea utilității doctrinelor, a ideilor politice, dar și a ideilor în general. Respectiv, promovarea valorilor culturii naționale a istoriei și artei nu sunt printre obiectivele strategice ale acestei elite.

Conflictul dintre stat și oamenii de cultură a devenit unul, care are ca miză tocmai fidelitatea imbecilă față de pseudovalori, față de kitsch-ul democratic (despre care vorbea încă în secolul al XIX-lea Tocqueville). Aici intervin și mimarea actelor de cultură, sponsorizările interesate (Monumentul Badea Mior, editarea manualelor de istorie integrată), etc.

Din rândurile de mai sus se conturează o condiție ce poate schimba raportul dintre oamenii de stat și oamenii de cultură. Nu se cere ca primii să devină filosofi, căci aceasta este nu doar inutil, dar și periculos. Oamenii de stat trebuie să aibă încredere în forța ideilor. Ei trebuie să creadă în puterea criticii raționale, să accepte, pe acest fundament, autonomia creației. Statul ar trebui să susțină oamenii de cultură. Căci adversarii trebuie să fie puternici prin idei. Iar ideile fac lumea, ele contribuie la schimbare și dezvoltare. Trecerea de la ignoranță la credința în forța ideilor e mai simplă decât trecerea de la nemulțumire la neîncredere, nefiind implicată necesitatea de a deveni creator. Cele două schimbări sunt indispensabile: de altfel renunțând la nemulțumire, pentru a îmbrățișa neîncrederea în stat, oamenii de cultură devin cu adevărat idealști, în aceeași măsură în care, părăsind ignoranța, pentru a crede în forța ideilor, oamenii politici devin realiști.

Corelarea celor două schimbări este de fapt indispensabilă. Fără credința oamenilor politici în forța ideilor, omul de cultură pierde încrederea în societate. Pe de altă parte în lipsa primului element (a autonomiei intelectuale), credința în forța ideilor e doar o altă manieră de a subjuga societatea: ideologia e însă la fel de periculoasă ca și ignoranța. Astfel rolul și responsabilitatea în societate a omului de cultură este deopotrivă cu cea a omului de stat.

### Referințe bibliografice

1. BENDA, J. *Trădarea cărturarilor*. București: Humanitas, 1993.
2. WINOCK, M. *Secolul intelectualilor*. Chișinău: Cartier, 1999.
3. KANT, I. *Critica rațiunii pure*. N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly.
4. *Antologie Filosofică*. București: Editura Uniunii scriitorilor, 1996.

## C.STERE: O TEMĂ DE PREDILECȚIE ÎN ZIARUL *LUMEA NOUĂ*

### C. STERE: A FAVOURITE SUBJECTE IN THE NEWSPAPER *THE NEW WORLD*

LIDIA TROIANOWSKI,  
cercetător științific superior, doctor,  
Academia de Științe a Moldovei

*The article tackles an understudied period in the creation of C.Stere, a Bessarabian ideologist of "poporanism", in particular the main aesthetic views of the thinker reflected in the Buchares-based *Lumea noua* newspaper.*

În ultimele două decenii despre *fenomenul* Stere s-a scris și vorbit în termenii cei mai contradictorii, termeni care se exclud ca valoare și sens. Victimă a unei epoci de experiențe la limită, explorator infatigabil al problemelor angoasante ale timpului – savantul, luptătorul politic, ideologul, literatul, oratorul, publicistul și mai presus de toate Omul – C. Stere, a fost permanent în căutare de adevăr, s-a străduit prin toate mijloacele să găsească rezolvare pentru așa ecuații sociale ca: mizeria, ignoranța, exploatarea, inegalitatea ș.a.

Spirit răzvrătit și copil legitim al unei istorii răzvrățite, Stere își integrează cu voluptate propriul destin, inteligență, talent, temperament în tumultosul spectacol al căutărilor ideologice îndârjite, al tribulațiilor spirituale și polemicilor incitante de la intersecția secolului XIX-XX. Martor timorat și hiperlucid al unei perioade de sensibile mutații istorice și culturale, Stere, chiar și în cazul când punem în prim plan aderările lui de la un partid la altul, devierea în permanență a concepțiilor, evoluția de la narodnicism la social-democrați, de la liberali la țărâniști, ni-l grefează nu ca pe o personalitate nestatornică, ci mai degrabă ca pe un adevărat patriot care, prin vocația de luptător, a fost în stare să se sacrifice pentru binele altora, rămânând, în același timp responsabil și de erorile pe care le comitea, greșeli ce nu-și aveau, constatăm, geneza într-un simplu capriciu, dar care apăreau pe parcursul complexe activități.

Viața, activitatea, creația, concepțiile sale economice, politice, sociale și culturale îl plasează pe compatriotul nostru C.Stere în rândul celor mai de văză personalități ale poporului nostru, care au știut să spere, să militeze, să lupte pentru o societate nouă. Umanismul, dialectica ideilor progresive pentru epoca sa, pe care, consemnăm, în mare parte a dovedit să le traducă în viață și să le găsească un impunător număr de adepți, ni-l desemnează pe exeget nu numai ca pe o personalitate de o inteligență rară, dar și ca pe un luptător consecvent ce a adus contribuții ponderabile la dezvoltarea progresului și spiritualității naționale.

Deși, multe din concepțiile propagate pe parcursul vieții și-au pierdut actualitatea și valabilitatea, totuși remarcăm, că luate integral ele mai continuă să copleșească cititorul prin luciditatea critică, optimismul, persuasiunea polemicilor, insistența tentativelor de a face tot posibilul pentru a le traduce în viață în felul și sub forma în care dorea autorul.

Pe acest temei, revenind la aserțiunea inițială în care afirmăm interesul vădit vis-à-vis de opera vieții și creației compatriotului nostru, remarcăm cu regret, încă segmente puțin valorificate, or explorarea lor, credem, va completa pluridimensional imaginea tribulațiilor celui, care a evitat cu rigiditate a se afunda în creația acceptărilor amorfe și a tăcerii confortabile.

În sens univoc, o lectură orientată a studiilor biografice, cât și a lucrărilor mai puțin fundamentale, consacrate lui C.Stere, ne invederează un capitol din activitatea exegetului aproape neglijat, și anume 1895-96, perioadă în care se manifestă în calitate de colaborator la ziarul bucureștean *Lumea nouă*. Ad notanda, că publicistica realizată pe parcursul porțiunii de timp nuanțată, poartă o amprentă determinantă și o tematică bine conturată – estetică, adică vizează o suită de opțiuni estetice care, de altfel, diferă ca tematică aproape totalmente de preocupările sale la aspectul vizat de pînă și după perioada de colaborare la publicația *Lumea nouă*.

Înainte de a trece la dezvoltarea opusurilor prin excelență estetice publicate în ziarul nominalizat, ne simțim obligați să elucidăm câteva momente, care, credem vor facilita o comprehensiune adecvată a interesului sporit al ideologului poporanismului față de problematica în cauză. Prin urmare, o retrospectivă generală asupra creației lui Stere observăm că dacă concepțiile sale sociale și politice

suferă sensibile și importante modificări pe parcursul întregii activități, atunci cele estetice rămân constante. Investigațiile efectuate ne permit să delimităm trei perioade în creația estetică steriană, ca, la rândul lor, devin sinonimice cu activitatea lui în cadrul publicațiilor *Evenimentul literar*, *Lumea nouă* și *Viața românească*. Sistematizarea datelor travaliului estetic al doctinarului poporanismului desemnează că cele trei perioade se deosebesc după arealul problematic abordat, iar anii 1895-96 reprezintă etapa cea mai prodigioasă în creația estetică și totodată cea mai puțin investigată, etapă care corespunde după cum deja a fost subliniat cu activitatea sa în cadrul redacției ziarului *Lumea nouă*. Scriindu-și tratatele și manifestele literare în spiritul epocii, menite să exalteze idealuri realiste spre care aspira de mai mulți ani, Stere, în *Estetica pozitivă*, *Evoluția artelor*, *Oglinda societății*, *Sentimentul estetic*, *Mediocritățile* naufragiază în investigarea unor probleme legate de geneza și dezvoltarea genurilor artistice, determinarea relației dintre emoțiile estetice și sentimente, cât și raportarea lor la psihologie. Imitațiile, traducerile, plagierile, compilările, rolul și locul genului în artă, conceptul de talent și unele aspecte de psihologie proprii procesului creației – sunt subiectele asupra cărora stăruie în deosebi în materialele *Mediocritățile* și *Oglinda societății*. Un adevăr, care nu solicită un spor de demonstrație este că Stere în paginile publicației în cauză nu face nici o aluzie la doctrina poporanistă, chiar mai mult decât atât, în nici una din lucrările cu tematică estetică din interspațiul 1895-96 nu utilizează cel puțin termenul de poporanism.

Fără a deroga de la subiect, decelăm că proliferarea opțiunilor estetice dezvoltate în paginile *Lumii noi* ne deconspiră un areal estetic sensibil extins comparativ cu cel din *Evenimentul literar*. Preocupat în permanență de fundția socială și estetică a unei opere de artă, protagonistul nu-și marchează atitudinile față de un șir de factori și tendințe, care, conform lui, sunt negative și urmăresc numai scopul de a știrbi din valoarea autentică a unei creații artistice, factori pe care Stere îi identifică cu orientarea *artei pure* și au numărul exagerat de mare de opere literare ce în fond reprezintă rezultatul imitațiilor, plagierilor, traducerilor. Arta, consemnează autorul, - este oglinda societății cu voia sau fără voia artistului, iar operele într-adevăr mișcătoare și care veacuri rămân admirația oamenilor nu sunt închipuiri fantastice, ci-s izvorâte din realitate și oglindesc luptele și suferințele epocii artistului.

Simptomatic că în manifestul literar *Oglinda societății*, autorul se referă în special la rolul și scopul artei mai ales al artistului în viața spirituală a societății. În sens univoc, opinăm că lucrarea nominalizată fără rezerve poate fi plasată printre cele mai importante realizări estetice semnate de compatriotul nostru, or sub formă de teze laconice, bine concepute ce atacă un amplu spectru ideatic referitor la artă și creație, aspecte care, din investigările realizate ne dăm bine seama că, stăteau la ordinea de zi și, evident, cereau o rezolvare imediată. Chiar mai mult ca atât, mizând pe forța cuvântului și talentul de orator neîntrecut, Stere înaintează și un apel către oamenii de creație pe care îi îndeamnă să nu-și țină talentul îngropat în pământ, să nu-și cheltuiască vremea născocind lucruri care nu s-au întâmplat și nu se vor întâmpla niciodată, dar să aleagă drame și comedii din frământările de patimi și idei ale societății. În sumă, sesizăm că momentele demne de atenția artistului, scriitorului, Stere le realizează doar în viața și grijile cotidiene, în realitatea înconjurătoare. Este de netăgăduit, că această convingere se conturează și în efervescența de raționamente constructive cu privire la literatură, în care criticul își investește cele mai mari speranțe, concepând-o ca pe unul din instrumentele principale și fundamentale de influență în opera de iluminare și culturalizare a maselor.

În opus citatum, protagonistul critică aspru tendința artiștilor care ignorează subiectele, temele din viața poporului și se inspiră din creațiile scriitorilor de peste hotare. Proza, poezia națională este expresia sufletului și aspirațiilor, oglinda vieții lui, de aceea influența excesivă a literaturii străine este examinată de estetician ca un fenomen net negativ în cultură. C. Stere atacă fără menajamente, persiflând pe un ton superior artiștii care apelează la metoda imitației.

Sine dubio, imitația nu reprezintă metoda cea mai reușită, totuși constatăm că ea își are locul și rolul său de valoare în cultura universală, or la imitație au recurs cei mai de vază maeștri ai cuvântului și lucrul acesta nu le-a minimalizat deloc notorietatea și valența operelor. Subliniem în această ordine de idei că este aproape imposibil ca, Stere, care posedă cunoștințe vaste în diverse domenii și studiasse în original operele celor mai de seamă prozatori, esteți, filosofi să nu cunoască esența imitațiilor, pur și simplu se lasă obsedat de grija față de soarta literaturii naționale, cât și de influența majoră a creației

lui L.N.Tolstoi pe care o împărtășea.

Spirit cuprinzător și sintetizator, capabil să se reelaboreze într-o infinitate de opțiuni și cunoștințe, Stere anchilează intelectual și într-un domeniu identic puțin frecventat – evoluția genurilor artistice. Fundamentalul studiu de sinteză *Evoluția artelor* se distinge printr-o superioritate indulgentă și mai ales severă a pledoariilor cu privire la așa momente ca: geneza genurilor artistice; modificările pe care le suferă pe parcursul dezvoltării anumite arte în funcție de teritoriu, tradiții, rase, rolul factorului uman așa al naturii în istoria artei și culturii, fazele principale în procesul evoluției artelor etc. Constatăm că în procesul de realizare a studiului dat Stere a studiat numeroase documente cu caracter etnografic și antropologic, se familiarizează cu opera celor mai de seamă cercetători de talie mondială care mai mult sau mai puțin au abordat problemele grefate – Morgan, Marx, Taylor, Ribot, Lang. De exemplu, plasându-se pe pozițiile susținute de psihologul Th.Ribot, exegetul diferențiază trei rădăcini ale artelor, care la rândul lor au generat dezvoltarea genurilor artistice contemporane.

În aceeași ordine de idei remarcăm, că autorul atacă metoda tradițională de examinare a istoriei artei, care începe cu cea mai arhaică treaptă proprie evoluției umanității.

În flagrantă opoziție cu orientarea “*artei pure*”, Stere în calitate de adept consecvent al artei cu tendințe, în scopul de a definitiva, schematiza și accentua aspectul negativ al estetismului pur, apelează la lucrarea eminentului psiholog Th.Ribot *Psihologia sentimentelor*, fapt care i-a permis adecvat, complex să dezavueze teoretic orientarea în cauză. Prin urmare, apare studiul *Sentimentul estetic*, axul director al căruia se reduce în linii mari doar la rezumarea lucrării *Psihologia sentimentelor*.

Din numărul de lucrări amplasate în paginile publicației anunțate, subliniem că în mod indubitabil se proliferază reductibilul tratat – *Estetica pozitivă*, opus, în care pe lângă spectaculoasele estimări vis-à-vis de rolul și esența sentimentelor, emoțiilor, autorul frecventează un areal sensibil extins de aspecte: arta în scara sistematizării filosofiei pozitive, funcțiile artei, creația artistică la diverse trepte de dezvoltare umană, relația dintre știință, filosofie, artă, corelația artă – artist - societate etc. Semnificativ faptul, că punctul de pornire în abordarea acestor laturi este opinia despre emoțiile fundamentale-primare – frică, furie, particulare în egală măsură și omului și animalelor. Procesului de dezvoltare umană sau animală, - concluzionează exegetul, - îi este proprie și evoluția emoțiilor, deoarece între particularitățile psihologice și biologice există o unitate indisolubilă.

Delimitînd în tratat emoțiile *normale* și cele estetice, autorul demonstrează că primele au un rol biologic de protecție, pe cînd celor din urmă le revine rolul biologic de evoluție. Pentru om, emoțiile constituie cultura spirituală afectivă, deoarece el este mereu în căutare de trăiri. Astfel, luând în calitate de punct de sprijin opinia că emoțiile sunt “cultura inimii și minții”, Stere emite un șir de recomandări, cerințe față de oamenii de creație. *Secundum guid*, nucleul teoretic al pledoariilor sale se grefează sub formă de teze laconice, bine ajustate : 1. artiștii n-au dreptul să se închidă într-un cerc de frumuseți imaginare; 2.oamenii de creație trebuie să-și înțeleagă adecvat misiunea în calitate de factor al progresului; 3.artiștii în permanență e necesar să fie pătrunși de simțul responsabilității față de cei pentru care creează, cum creează, ce idealuri propagă etc. Suita viziunilor steriene sunt suficient de concludente pentru a ne demonstra implicit că compatriotul nostru, consecvent, prin criterii severe de calitate, ajustate sub formă de program, își exprimă dezacordul alături de arta decadentistă, care exprima pentru el nu mai mult decît o minciună, o închipuire a egoismului sătulului, a triumfătorului vieții în ura lor, în contra celor ce-l acuză prin însuși durerile și suferințele lor.

O radiografiere temeinică a tratatului ne dovedește o dată în plus că Stere rămâne fidel opțiunilor sale despre rolul social al artei cu tendințe deși, totuși, este pe cale de a accepta și faptul că un artist poate fi liber să apeleze/utilizeze orice mijloace și metode de exprimare. În urma celor relatate, conchidem că tratatul *Estetica pozitivă* se impune ca unul dintre cele mai valoroase și fundamentale lucrări estetice ale compatriotului nostru realizat în scopul promovării rolului social al artei cu tendințe sociale și stabilirii veto-ului de nonvalorizare pentru estetismul pur.

Opera lui C. Stere constituie o reprezentare holografică a tribulațiilor spirituale ale neamului de la sfârșitul secolului XIX – anii treizeci ai secolului XX, or o cercetare laborioasă, complexă a *petelor albe* din creația și concepția lui ar crea perspective serioase în înțelegerea adecvată nu numai a marcantei sale personalități, dar și a segmentului ideatic în care a trăit și a activat.



## Referințe bibliografice

1. ORNEA Z.. *Viața lui C.Stere*. București 1982. V. 1,2;
2. CĂPREANU. I. *Eseul unei restituiri*. C.Stere. Iași,1989.
3. VERAX. Oglinda societății **În: Lumea nouă**. 1 august 1896.
4. COSTEA Șt.. Estetica pozitivă **În: Lumea nouă**. 17 noiembrie 1896.
5. STERE. C. Petroniu al veacului al XIX-lea **În: Viața românească**. N.4.1906.

## DISLOCAREA SPIRITUALĂ ȘI PROMOVAREA „MOLDOVENISMULUI” ÎN PRIMII ANI AI REGIMUL SOVIETIC

SPIRITUAL DISLOCATION AND PROMOTION OF MOLDOVENISM  
(COMMON IN MOLDOVA) DURING THE FIRST YEARS OF THE SOVIET SYSTEM

VIORICA ADEROV,  
conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The author suggests a generalization of the early period of the Soviet regime in Bassarabia, especially emphasizing the revelation of the mechanisms of deformation of public mentality, of substituting traditional values, the attempt of spiritual dislocation even during the first years of occupation of a province with specific features arbitrarily detached from a certain national territory, from the context of religions, educational, cultural and artistic institutions.*

Evenimentele din ultimul timp au readus în actualitate problematica regimului totalitar comunist. Politicienii, oamenii de știință, cultură au realizat că în ultimii douăzeci de ani acest subiect a fost tratat cu indiferență, fapt ce a dus la musamalizarea consecințelor nefaste în urma procesului de sovietizare, conservarea efectelor morbide ale politicii de deznaționalizare și restaurarea unui regim comunist care a întrerupt cu brutalitate fragilul proces de democratizare și reconstrucție a tuturor domeniilor vieții sociale. Astfel constatăm astăzi că societatea noastră este impregnată cu latențe mentale și comportamentale, ca adaptări la situații trecute și care persistă în tendințele atitudinale prezente chiar dacă nu mai sunt adecvate noilor situații. O problemă speculată mult în anumite situații favorabile pentru grupuri de interese este cea a identității noastre culturale.

În anii 90 ai secolului trecut s-a încercat soluționarea acestei probleme de reconstrucție culturală care vizau recuperarea valorilor interzise, redefinirea identității culturale, reluarea dialogului cu tradiția și racordarea la valorile timpului nostru. Însă această tentativă a eșuat, întrucât a provocat dezbateri aprinse asupra modului în care trebuie să ne raportăm la trecutul nostru cultural, dezbateri, care a fost politizată și de data aceasta tentativa de recuperare a identității a fost sancționată și calificată drept atitudine antieuropeană incompatibilă cu ideea integrării. Ceea ce a urmat putem spune că a fost încă o lecție dată de istorie din care trebuie să învățăm să fim cu temele la zi și că atâta timp cât identitatea noastră culturală va fi contestată, va continua vehicularea unor idei și sentimente cu consecințe practice dezastruoase nu doar pentru noi.

Că „moldovenismul” rămâne un principiu activ, chiar atunci când pare foarte diluat, ne-o dovedesc evenimentele din ultimii ani. De aceea am hotărât să revin la o temă abandonată în ultimii ani și să încerc o generalizare asupra perioadei de început a regimului sovietic în Basarabia, punând accentul în deosebi pe dezvăluirea mecanismelor de deformare a mentalității publice, de substituire a valorilor tradiționale, pe tentativa de dislocare spirituală încă din primii ani de ocupație a unei provincii cu un profil distinct, desprinsă arbitrar dintr-un anumit teritoriu național și din contextul unor anumite tradiții, a unor anumite instituții religioase, școlare, culturale, artistice. Această dislocare spirituală fără precedent era dictată de importanța geostrategică a Basarabiei pentru consolidarea puterii și asigurarea securității Uniunii Sovietice, instituirea controlului total asupra tuturor domeniilor vieții sociale.

Înainte de a-și aplica programul politic, social, economic regimul a muncit mult la destrămarea structurii sociale existente, la reorganizarea ei în conformitate cu principiile ideologiei comuniste și schimbarea mentalităților de interese specifice într-o mentalitate brută, rigidă ce trebuia să susțină fără ezitare regimul. Dominația totală își propune ca prim-scop pentru asigurarea mentalității regimului „organizarea pluralității și diferențierii infinite a ființelor umane ca și cum întreaga omenire n-ar forma decât un singur individ” [1, 463]. Este important să menționăm că programul de masificare ce trebuia să producă o mentalitate uniformizată, bazată integral pe pierderea interesului personal și anihilarea identității individuale este combinat cu un proiect de deznaționalizare, de surpare a interesului național și anihilare a identității etnice.

Surparea temeiului etnic nu urmărea doar înlesnirea deșădăcinării economice și sociale, dar totodată pregătea terenul pentru înocularea în subconștientul românilor basarabeni a falselor teorii despre existența „națiunii și limbii moldovenești”, deosebite de națiunea și limba română în scopul justificării raptului teritorial de la 28 iunie, 1940.

Mai întâi a fost nevoie să se creeze pe cale artificială o societatea atomizată, ca apoi să se insiste asupra noii stratificări și organizări. Guvernul a procedat la lichidarea claselor. Mai întâi au fost marginalizați intelectualii, slujitorii cultelor socotiți de „eliberatori” o piedică serioasă în calea propagandei sovietice, ei fiind înlocuiți cu așa zisa „pătură a intelectualilor, proveniți din muncitori și țărani. Formată în grabă această categorie socială trebuia să modeleze contextul mintal și „cultural”, în care au devenit posibile crimele de masă, să asigure terenul ideologic pentru desființarea claselor proprietarilor, comercianților, în special a țăranilor, cea mai numeroasă și puternică în Basarabia, lichidarea ei a fost efectuată mai riguros sub pretextul luptei cu chiaburii, prin foamete organizată și deportări.

Este elaborat un riguros program de desființare a culturii tradiționale. Procesul de implantare a ideilor „moldovenismului” a implicat înlăturarea tuturor elementelor de ordin cultural și spiritualitate colectivă care mențineau trează conștiința originii comune.

Pe lângă alte forme de genocid, precum au fost epurărilor intelectualilor, asasinările, deportările, foametea organizată, în scopul eliminării diferențelor de sens și conținut în câmpul ideologiilor și comportamentelor, al structurilor mintale pentru românii basarabeni a fost aplicat un genocid cultural fără precedent, care nu poate fi calificat altfel decât atentat asupra naturii spirituale a omului.

Tipologic, idealul uman al lumii noi era omul sclav, adulator al doctrinelor comuniste, al ideilor ce exclud originalitatea, anihilează neconvenționalul și instaurează dominația uniformității, suspendarea memoriei istorice și a conștiinței etnice. Se știa bine că entitățile etnice dispar odată cu culturile ale căror creații sunt. De aceea întregul arsenal de instrumente propagandiste este utilizat pentru provocarea artificială a rupturii totale cu trecutul și aplicarea stupidei invenții staliniste „popor și limbă moldovenească”. Pentru a promova și impune ideologia oficială care reprezintă varianta oficială a „adevărului în stat” sunt subordonate în primul rând instituțiile de cultură și artă, și obligate să asigure ideologic programele regimului. Propaganda se impune tuturor instituțiilor de cultură ca funcție principală.

Încercările de dislocare spirituală a unei entități istorico-teritoriale bine conturate se cer înțelese în lumina unor complexe acțiuni care urmăresc blocarea canalelor de comunicație, vitale ale unui neam. În primul rând limba vorbită de populația locală în structurile consacrate – aceeași ca și cea vorbită de restul neamului – devine un inconvenient pentru regim.

Se caută, atunci, oricât ar părea de ciudat, o modalitate de „refasonare” a acestora prin exacerbarea particularităților de grai pe linia unui provincialism strident, introducându-se tot felul de expresii calchiate din limba rusă și chiar un fond de cuvinte rusești destul de important. Organele de resort emit mai multe „hotărâri” care vizează procesul de substituție a grafiei latine cu cea chirilică.

Este formată și o comisie guvernamentală care trebuia să monitorizeze acest proces. Tuturor responsabililor presei, editurilor li s-a cerut să curățe limba „moldovenească” de franțuzisme de salon”, de cuvinte românești neînțelese de poporul moldovenesc, urmând să o îmbogățească cu expresii folclorice și a limbii existente pe teritoriul RASSM” [2, 21].

Astfel, grafia latină și limba română pot fi enumerate printre primele victime ale influenței mecanismului de deformare sovietic. Acest fapt se datora însemnătății limbii ca pilon al spiritualității, al conștiinței naționale. E ușor de urmărit, pornindu-se de aici, întregul proces de impunere forțată a

așa zisei limbi moldovenești, care va cucunoaște diferite etape de „dezvoltare”.

Surprinde amploarea și forța mașinării de subminare și substituire a valorilor culturale. Pentru a-l izola pe om de contextul cultural original este creată o enormă rețea de instituții cultural-educative de tip comunist. Focare ale culturii socialiste ele erau chemate să formeze „omul nou” după un anumit calapod, un aprig apărător al socialismului și un neîmpăcat luptător cu dușmanul de clasă.

Fondurile bibliotecilor sunt substituite complet cu literatură ce nu contravenea doctrinei oficiale. Se formează comisii ghidate de forurile de partid care verifică minuțios excluderea patrimoniului literar național din fondurile bibliotecilor.

În scopul întreruperii legăturii totale cu vechile datini și instituțiile religioase este formată Uniunea necredincioșilor militanți cu așa zisele celule primare în toate localitățile republicii. „Una din zadacile temeinice a peatiletsei a treia staliniste este lichidarea rămășițelor capitaliste în conștiința oamenilor, în rămășițele estea un loc însemnat ocupă deasemenea și durmanu religios. Aista ne îndatorește pe noi să deșteptăm bezbojniși militanți, care în rându său ar duse lucru deșteptător între sei credincioși care au rămas în țara noastră” – scria la 2 iulie, 1940 ziarul *Moldova Socialistă* [3, 4].

Sub pretextul luptei cu religia, s-a desfășurat procesul planificat de distrugere a relicvelor naționale, monumentelor de cultură. S-a pângărit și s-a distrus aproape tot ce amintea de originea și evoluția acestui popor.

E și firesc ca în numele noilor idealuri următoarea etapă de ateizare să fie crearea sistemului sărbătorilor sovietice, pentru a le înlocui pe cele tradiționale și a laiciza sărbătorile populare „salvate” pentru a decora noul tip de „cultură socialistă prin conținut”, „națională” prin formă, „internațională” prin spirit. Este monopolizată mass-media. Paginile ziarelor din acea perioadă cu denumiri extrem de ideologizate (*Calea leninistă, Puterea Sovietică, Biruința socialistă, Drumul socialist, Znamea comunismului, Octiabri Roșu, Dreptatea bolșevică* ș.m.a.) cântau imn actului din 28 iunie 1940, reflectau mersul campaniei de lichidare a analfabetismului, îi convingeau pe basarabeni că au dus o viață mizerabilă, au fost exploatați crâncen, au trăit în ignoranță și înapoiere totală, reflectau aspecte ale „spectaculoasei” construcții socialiste, realizările „grandioase” din ramura industriei, agriculturii, politicii interne și externe a Imperiului Sovietic” [4, 42].

La 28 februarie 1945 CCPC(b)U emite hotărârea „Despre starea de lucruri și măsurile de îmbunătățire a activității politice în rândul populației RSSM”, în care CCPC(b) M este obligat să „intensifice acțiunile în vederea înlăturării neajunsurilor și greșelilor comise în dirijarea activității politice în rândurile populației, organizarea adunărilor în localitățile rurale, orașe, raioane și județe, adunări ce ar aborda diferențiat diverse categorii sociale, congrese ale țăranilor, muncitorilor, agronomilor, oamenilor de artă, funcționarilor, în care să se pună în discuție probleme ale construcției socialiste [5, 15]. Executorii localnici zeloși îndeplinesc indicațiile organizând în iunie – septembrie 1945 câte șase adunări cu următoarele teme: „Ce le-a dat puterea sovietică țăranilor moldoveni”, Femeia sovietică în MRPAP”, Politica de jaf a ocupanților româno-germani în teritoriile temporar ocupate”, „Crimele monstruoase și distrugerile provocate de ocupanții româno-germani”, „Imperialiștii români și complicii lor – naționaliștii româno-moldoveni, dușmani înveterați ai poporului moldovenesc” [6, 16].

Precum vedem, temele puse în discuție, calificate în hotărârea vizată mai sus drept „probleme ale construcției economice și culturale”, și care prezintă laitmotivul propagandei sovietice în teritoriile românești ocupate pe parcursul întregului deceniu, nu urmăresc altceva, decât cultivarea urii, fricii față de tot ce e românesc, sugerând că tot ce ține de trecut e monstruos. Se produce o anulare a individualului o absorbire a lui în masele amorfe și ușor manipulabile. Abordarea „diferențiată”, în cadrul diverselor acțiuni propagandistice încearcă să mușamalizeze procesul de masificare dând impresia unei societăți bine structurate.

Forța și dinamica cu care mașina de propagandă cuplată cu acțiunile de teroare procedează la vulgarizarea naturii spirituale a omului impunând noțiuni din cele mai aberante drept norme de viață depășește orice imaginație.

Destrămarea relațiilor sociale, distrugerea solidarității comunitare, izolarea totală a indivizilor a dezorientat, a generat în societate un sentiment de insecuritate și neputință. Frica și incertitudinea devin coordonate constante ale mentalității maselor. Nevoia de siguranță și stabilitate este exploatată

din plin de mașina de propagandă sovietică, constituind, cheia reușitei ei. „Înainte de a cuceri puterea pentru a stabili o lume potrivită cu doctrinele lor, mișcările totalitare conjură o lume mincinoasă și coerentă, care este mai adecvată necesităților minții omenești decât realitatea înseși, o lume în care, prin simpla putere a imaginației masele de rădăcinate se pot simți acasă și sunt scutite de nesfârșitele șocuri pe care viața reală și experiența reală le împart ființelor omenești și iluziilor lor” [1, 463].

Nesiguranța, confuzia, neputința de a se opune generează atmosfera de toleranță, supunere, disponibilizează masele pentru lumea minciunoasă, fictivă, țesută și impusă atât de abil de propaganda comunistă.

Omul ca membru al societății decade periculos, cu toate că se afirmă continuu că totul se face pentru om, pentru fericirea lui. Un popor de stăpâni, care deține puterea transformă în sclav un alt popor, declarând în același timp, că îi este prieten, frate, tovarăș, că este eliberatorul lui. Are loc pervertirea sensului unor concepte și valori fundamentale, o anulare a personalității. Demagogii și mistificatorii, care aveau doctrina lor gata făcută, carieristii și nihilistii naționali cultivă o atitudine de nesocotire a valorilor morale și spirituale, promovează o etică deformată și degradantă dezlipind generații întregi de la tot ce ținea de național. Cum a reușit regimul să transforme mentalitatea oamenilor? În primul rând instituind atmosfera de frică și teroare, obligându-i să renunțe și să accepte fidelitatea fără rezerve. Neputința de a-i contrazice pe reprezentanții puterii în mod public, a dus la aceea că erau acceptate idei a căror absurditate era evidentă chiar părtașilor conștienți ai socialismului și în mod cert le-ar fi combătut în condiții sociale și politice normale. Neexistând însă o asemenea stare de lucruri, cele mai mari absurdități și greșeli repetate de multe ori de la tribune, necontrazise de nimeni, începeau să pară adevăruri absolute milioanele de oameni.

Timpul rezervat comunicării nu ne permite să elucidăm alte aspecte importante ale procesului de dislocare spirituală și impunere forțată a „imoldovenismului”. Pentru reconstituirea imaginii de ansamblu a contextului cultural și evaluarea corectă a factorilor ce s-au repercutat asupra conștiinței românilor basarabeni e mai necesară și o analiză a procesului de ideologizare a artei și impactul asupra mentalității publice și individuale.

De asemenea fenomenul nu poate fi elucidat până la capăt fără cunoașterea procesului de instruire și sistemului educațional din primul deceniu al regimului sovietic din Basarabia, impunerea arbitrară a sistemului de învățământ sovietic, strategia de cadre, conținuturile predării și învățării în „școala basarabeană”, activitatea organizațiilor comuniste de copii, provocarea artificială a analfabetismului etc.

### Referințe bibliografice

1. HANNAH, A. *Originile totalitarismului*. București, 1994
2. AOPM, F-49, R-1, D-4648, F-21.
3. *Moldova Socialistă*, 2 iulie, 1940.
4. AOPM, F-51, R-1, D-41, F-42.
5. AOPM, F-51, R-3, D-217, F-15.
6. AOPM, F-51, R-3, D-217, F-15.

## DREPTURILE OMULUI DE CREAȚIE

### THE RIGHT OF CREATIVE MAN

**VALERIU ȚURCAN,**  
profesor interimar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**TATIANA COMENDANT,**  
conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The autor classified the laws for legislative protection, the access to cultural-artistic values, the national-cultural patrimony, access to qualified information about the national artistic output, the access to the cultural-artistic values of other countries,*



*special vocational and cultural artistic training, the support of young talented people, the artistic debut, the ensureance of a fair minimum for stimulating the artistic domains, the maintenance of ethnic minorities' cultures, the multicultural actions that promote the national cultural diversity, gender or religious, the promotion and protection of well known personalities, distinguished on the national and international arena, the representation through an impresario or an artistic agency, association in organizations of creative workers.*

*The remuneraration for creative work according to the autor's rights and the adopted acts, the labour rights, acquiring material and financial, technical means necessary for the creative process with the assistance of sponsors and patrons of arts, obtaining fiscal facilities for upkeeping an artist's workshop, bringing into the country personal works of art, created nohile taking part in different cultural events held abroad and taking out of the country personal works of art in accordance with the adequately granted permit, being exempted from paying state and custom duties, transferring by inheritance created intellectual property, the appreciation of an autor's contribution to the creation of the national and international cultural patrimony through state prizes and grants, state orders, medals, titles, diplomas, life allowances, diferent forms of international appreciation.*

Problema drepturilor omului în domeniul culturii necesită o abordare competentă, ce ar porni de la specificul necesităților omului de creație. Privind la ea din optica mediului cultural-artistic putem distinge din start următoarele drepturi de care necesită omul de creație cum ar fi dreptul la:

**1. Protejare legislativă:**

- Legislația în domeniul culturii și artelor cu caracter stimulatîv față de valorile general recunoscute și restrictivă față de kitci și plagiat.

**2. Accesul la valorile cultural-artistice, patrimoniul cultural național:**

- Protejarea rețelei instituțiilor de stat în domeniul cultural-artistic;
- Subvenționarea abonamentelor teatrale, filarmonice, muzeale, editoriale etc. pentru elevi, studenți, locuitori ai satelor, militari, grupe sociale defavorizate (bătrîni, pensionari, orfani, copii cu deficiențe, spitalizați, deținuți etc.);
- Crearea colecțiilor de stat muzeale;
- Crearea colecțiilor de stat a instrumentelor muzicale pentru tineri interpreți.

**3. Accesul la informație calificată despre produsul artistic național:**

- Susținerea editării a 1(unei) reviste de specialitate în domeniile artistice.

**4. Accesul la valorile cultural-artistice ale altor țări:**

- Susținerea editării unei reviste de traduceri.

**5. Învățămîntul vocațional și cultural artistic de specialitate:**

- Susținerea bugetară a învățămîntului artistic de culturalizare (cercuri, studiouri);
- Susținerea bugetară a învățămîntului artistic vocațional din școlile de arte (muzică, artă teatrală, arte plastice);
- Susținerea bugetară a învățămîntului artistic liceal de specialitate;
- Susținerea bugetară a învățămîntului artistic universitar și postuniversitar.

**6. Susținerea tinerilor talente și a debutului artistic:**

- Crearea unui fond de susținere a copiilor talentați;
- Acordarea burselor nominale pentru tinere talente;
- Acordarea facilităților de arendă a sălilor de concert și spectacol pentru programe și spectacole de debut.

**7. Asigurarea unui minim echitabil de stimulare a tuturor domeniilor artistice:**

- Organizarea și finanțarea cel puțin a 1(unui) festival anual de rang național pe profilul fiecărui gen artistic pentru amatori și a 1(unui) festival anual de rang național pentru profesioniști;
- Organizarea și finanțarea unei tabere de artă anuale pe fiecare gen artistic pentru elevi și studenți;
- Organizarea și finanțarea unei tabere de artă anuale pe fiecare gen artistic pentru profesioniști;
- Organizarea și finanțarea cîte a unui concurs anual pentru autori și pentru interpreți pe fiecare gen artistic;
- Subvenționarea de stat a unui fond anual de achiziții a operelor de artă pentru utilități publice.

#### **8. Susținerea culturilor minorităților etnice:**

- Elaborarea unui program național de susținere a culturilor etnice minoritare;
- Susținerea manifestărilor artistice internaționale ale culturilor minoritare.

#### **9. Susținerea acțiunilor multiculturale, ce promovează diversitatea culturală națională, gender sau religioasă.**

#### **10. Promovarea și protejarea personalităților artistice notorii, afirmate pe plan național și internațional:**

- Includerea programelor artistice în acțiunile de promovare a imaginii Republicii Moldova peste hotare, a zilelor culturii, târgurilor internaționale, alte acțiuni;
- Acordarea facilităților de arendă a sălilor de spectacol pentru jubilee artistice;
- Susținerea artiștilor, oamenilor de cultură în participarea lor la festivaluri, foruri internaționale peste hotare.

#### **11. Reprezentarea prin impresar sau agenție artistică:**

- Reprezentarea în relații oficiale de către o persoană fizică sau juridică delegată;
- Semnarea contractelor în numele artistului fără ca ele să fie în detrimentul acestuia.

#### **12. Asocierea în organizații ale oamenilor de creație:**

- Dreptul de a delega reprezentarea sa unei organizații obștești, uniunii artiștilor constituită pe bresle sau ligi, care pot avea subdiviziuni în baza speciilor de gen, lingvistice, etc.;
- Crearea organizațiilor oamenilor de creație în baza reprezentării persoanelor și nu a instituțiilor angajatoare ale artiștilor;
- Reprezentarea artistului în cadrul acestor organizații prin cererea și votul său direct, cel atribuit conducătorului ales al organizației în situații determinate prin statutul organizației sau prin procură.

#### **13. Remunerarea pentru activitatea de creație în conformitate cu drepturile de autor și conexe, a drepturilor muncii.**

#### **14. Obținerea mijloacelor tehnice, materiale, financiare ș.a. necesare procesului de creație prin susținerea sponsorilor și mecenajilor.**

#### **15. Obținerea facilităților fiscale pentru întreținerea atelierului de creație.**

#### **16. Introducerea în țară a operelor de artă personale, create la diferite manifestări culturale, desfășurate peste hotare și scoaterea din țară a creațiilor personale în temeiul autorizației acordate corespunzător, fiind scutit de achitarea taxelor de stat, plata taxelor vamale.**

#### **17. Transmiterea prin moștenire a proprietății intelectuale create.**

#### **18. Aprecierea aportului său crearea patrimoniului cultural național și general-uman prin intermediul Premiilor de Stat, Burselor de Stat, ordinelor de stat, medaliilor, titlurilor, diplomelor, indemnizațiilor viagere, prin diverse forme de apreciere internațională, etc.**

Drepturile omului capătă tot mai mult un caracter praxiologic. Ele au depășit aspectul declarativ și impun un mod practic de abordare. Ele devin nu doar un obiect de studiu al stării în diverse state, comunități, dar impun aplicarea mecanismelor organizatorice, stimulative (legislative, executive, instituționale, educaționale, financiare), ce asigură respectarea lor. Drepturile omului au devenit deja un sistem de indicatori, ce permite controlul respectării lor. Dar acești indicatori pot deveni nu doar un sistem de testare postfactum, ci și un sistem de indicatori de planificare. Considerăm că asigurarea drepturilor oamenilor de creație oferă șansa de depășire a mecanismului de finanțare instituțională și de creare în baza drepturilor a articolelor de finanțare bugetară. Astfel, drepturile oamenilor de creație pot deveni baza elaborării planului financiar al ministerului culturii.

Problemele drepturilor omului în domeniul culturii sunt destul de vaste și nu se limitează doar

la aspectele nominalizate mai sus. Ele necesită o studiere profundă. Planul Național de acțiuni în domeniul drepturilor omului, aprobat prin Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova nr.415-XV din 24 octombrie 2003 ( au trecut șapte ani deja), în Partea IV „Acțiuni în domeniul promovării drepturilor omului” Capitolul 1. În domeniul educației cu privire la drepturile omului la p.6 prevede „inițierea unor cercetări în problemele educației cu privire la drepturile omului, inclusiv a tezelor de masterat și de doctorat”.

## IMPACTUL MASS-MEDIA ASUPRA SOCIETĂȚII: CONSIDERAȚII GENERALE

### THE IMPACT OF MASS MEDIA ON SOCIETY: GENERAL CONSIDERATIONS

**EUGENIA POPA,**

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

*We live in an informational society and for this motive, it is necessary to study its impact on human civilization.*

*It is evident that mass media occupies the main place in this social phenomenon that, at present, is a specific social one and it refers to the support and technical means of spreading information „a product” that dominated, is dominating and will still dominate the whole material and spiritual universe.*

*In this sense, at the beginning of the century, there was not any modification that could lead to evolutionist changes without the direct impact of this incomparable mechanism – mass media, whose influence is nowadays felt on every member of contemporary society.*

În ultima perioadă de timp specialiști în domeniul comunicării tot mai insistent demonstrează importanța unui produs excepțional pentru ființa umană - informația - „produs” ce a dominat, domină și va domina în continuare întreg universul material și spiritual. În acest sens, azi, la început de secol, nu are loc nici o modificare care ar duce la schimbări evoluționiste fără impactul direct al acestui incomparabil produs - informația.

Dar ceea ce este principal sau chiar principial în zilele noastre - informația care circulă în societate - ne poate ajuta, ne poate urca pe culmele succesului, dar în același timp, ne poate dezorienta, ne poate desființa chiar.

Înțeleaptă vorbă din vechime cine deține informația, deține puterea a fost parafrasată azi prin altă formulă cel ce deține azi mijloacele de comunicare jurnalistică, deține puterea. Tocmai din acest motiv, azi, din ce în ce mai insistent se vorbește că jurnalistică nu mai este puterea a patra în stat, ci mai curând chiar prima putere. Această afirmație demonstrează implicit și explicit că informația a devenit principala sursă de existență a ființei umane și în cazul când ea este de calitate, oamenii își creează o imagine corectă despre lumea în care ea trăiește, își formează o modalitate eficientă de relații sociale, constituindu-și, astfel, o societate bazată pe umanism, o societate cultă, civilizată, care prosperă zi de zi.

Trăim, deci, într-o societate informațională și tocmai din acest motiv e necesară studierea impactului asupra civilizației umane. Evident, locul de bază în acest fenomen social îl deține mass-media, care astăzi nu are contra-putere să tempereze, fiind implicată în toate sectoarele vieții și drept urmare, ar putea deveni o amenințare pentru societate în cazul când nu ar fi studiată, controlată, dirijată. E cert, în cazul când mass-media devine de o calitate îndoielnică, societatea devine neapărat și ea îndoielnică...

Jurnalismul reprezintă un fenomen social specific și se referă la suporturile și mijloacele tehnice de transmitere a informației, sursa principală fiind o instituție de interacțiune informațională a oamenilor în societate, adică redacția unui ziar, a unei agenții de presă, a unui post de radio sau a unui canal de televiziune. Instituția jurnalistică constituie un proces social organizat, o întreprindere de comunicare în masă care este constituită pentru a informa, a distra, a propaga, a învăța, și adesea, a manipula publicul, adresându-se unei largi părți a populației, unui public eterogen și anonim.

În urmă comunicării jurnalistice comportamentul participanților la actul interacțiunii informaționale comportă o natură colectivă, un tot unitar care deține pe parcursul timpului aceleași cunoștințe, idei, opinii, modalități de comportament.

În procesul de comunicare jurnalistică mijloacele audio-vizuale, instalațiile tehnice devin elemente determinante.

Tocmai din acest motiv, informația jurnalistică este transmisă instantaneu, direct de la fața locului, de multe ori în plină desfășurare a evenimentului, permanent, din orice loc și în orice moment.

Specialiștii în domeniul comunicării jurnalistice au identificat pe parcursul anilor funcțiile pe care le au mijloacele de comunicare în masă asupra societății, la modul general și asupra oricărui individ, în particular: funcția de educație și de transmitere a moștenirii sociale și culturale, ce presupune exercitarea jurnalismului la formarea spirituală și educațională a indivizilor în societate; funcția de integrare a indivizilor în societate, în viața publică; funcția de persuasiune, funcție ce exercită controlul social, organizarea activităților colective și a acțiunilor publice; funcția de a convinge publicul pentru a obține unele obiective comune în domeniul politic, economic sau cultural; funcția de integrare a individului în viața publică; funcția de avertisment, ce previne populația în legătură cu unele pericole, determinându-i comportamentul pentru a lupta împotriva acestora, pentru a solidariza masele, pentru a insufla sentimentul de siguranță în fața oricărui pericol etc.

Acestea și altele multe funcții ale mass-media au un impact indiscutabil asupra societății contemporane, contribuind la formarea cunoștințelor, ideilor, opiniilor, valorilor, la crearea opiniei publice, la formarea modalităților de comportament în societate, oferind soluții în toate problemele cu care se confruntă oamenii zi de zi, oră de oră.

Pentru a analiza impactul pe care îl are mass-media asupra societății e strict necesar să pornim de la funcțiile pe care le reprezintă jurnalismul.

Impactul mass-media asupra publicului este deosebit de variat, începând de la efectele realizate la nivel de individ și personalitate, cu o acțiune lentă sau rapidă, haotică sau dirijată și terminând cu efectele exercitate la nivel de instituții, de societate.

Azi e, necesar un studiu sociologic al efectelor pe care le produce mass-media asupra populației. Libertatea de exprimare a venit cu multe imagini vizuale în care pornografia se deplasează într-un tempou foarte rapid, braț la braț cu violența, care, fiind vizionate de persoane cu un suport educativ ce lasă de dorit, ele devin un material metodologic pentru acestea. Astfel, violența, alcoolismul, pornografia, agresivitatea își găsesc realizare în viața noastră de zi cu zi.

Evident, tematica, problematica analizată este destul de largă și în acest sens sunt necesare studii sociologice concrete ale atitudinii publicului față de mesajul mass-media (de fapt, e preocuparea noastră de viitor). Până în prezent s-au efectuat mai multe cercetări asupra manierei în care publicul telespectator, de exemplu, reacționează la scenele de violență urmărite pe micul ecran.

În primul rând, natura emisiunii (violență factologică ori ficțională): acesta este, probabil, factorul cheie ce influențează asupra modului în care telespectatorii își formează atitudinea față de scenele de violență.

În al doilea rând, gradul în care audiența se asociază cu cele văzute la televizor, indiferent dacă este ceva ficțional sau real. Nivelul acestei asocieri, identificări se bazează pe amplasarea, vestimentația, simțul contemporanității și recunoașterea unor trăsături culturale sau de altă natură.

În al treilea rând, utilizarea în cadrul emisiunilor a tehnicilor teatrale, dramatice preluate din genul de emisiuni ficționale, cum ar fi derularea cadrelor cu viteză redusă, punerea unui fundal muzical etc. Sunt stabilite granițe clare între ceea ce poate fi și ceea ce nu poate fi arătat în cadrul unui material factologic.

În al patrulea rând, nivelul empatiei simțite atât pentru victima, cât și pentru criminal într-un act de violență.

Și, în sfârșit, experiențele proprii ale telespectatorului sunt la fel de importante în luarea unei atitudini față de materialul vizionat. Cei ce se simt vulnerabil din punct de vedere a violenței în viața reală acceptă cel mai dificil prezentarea acesteia în emisiunea televizată.

Valoarea pe termen lung a educației pentru promovarea calităților critice asupra celor vizionate este incontestabilă. Fiecare telespectator își creează o atitudine față de cele vizionate în dependență de educația din familie, din școală sau din anumite grupuri de referință. Educarea în domeniul mass-media a copiilor de la o vârstă fragedă, le-ar putea dezvolta spiritul critic și posibilitatea de a sintetiza



informația televizată.

Războiul informațional ar putea conduce azi la un haos universal, tocmai din acest motiv societatea informațională contemporană trebuie să se axeze pe două tipuri de probleme.

Probleme referitoare la mijloacele de comunicare în masă axate pe culegerea, circulația și difuzarea informației știrilor către marele public și informațiile specializate (tehnice, științifice politice, economice, etc.) axate pe culegerea și difuzarea datelor factologice.

Probleme referitoare la influența asupra noastră a informației de proastă calitate, asupra individului și societății în întregime, manifestate sub diferite forme: violența în mass-media, manipularea în domeniul politicii și economiei, reclama de prost gust etc.

În concluzie, influența mass-media se resimte azi asupra fiecărui membru al societății contemporane. Mijloacele de informare în masa s-au infiltrat neobservat în viața fiecăruia dintre noi, formând ideile, opiniile, conștiința, modul nostru de comportament, după tiparele ce convin celor care le dețin. Dorim noi sau nu, conștientizăm noi sau nu, suntem dirijați tot mai insistent de cei care stau la „pupitrul” mijloacelor de comunicare jurnalistice.

Homo sapiens a devenit azi Homo informaticus, reprezentant al unei societăți ce-și schimbă aspectul deosebit de dinamic, deosebit de operativ.

Forța de impact a mass-media focalizează toate elementele defnitorii ale omului contemporan și reprezintă o putere fără precedent în istoria umanității. Evident, forța de impact provine din cantitatea, calitatea, viteza de circulație a informației, dar esențial impactul mass-media asupra ființei umane provine azi din conștiința și mentalitatea diriguitorilor, de felul lor de a fi, de strategiile efectuate, de multe ori, în sertare semiînchise, care astăzi cu părere de rău, nu se află sub niciun control.

### Referințe bibliografice

1. THOMPSON, I. B. *Media și modernitatea*. București: ANTET, 2006
2. ROANDAL, D. *Jurnalistul universal*. Iași: Polirom, 1988.
3. STOICA, I. *Informație și cultură*. București: Ed. Tehnică, 1997.
4. MELAVIN de FLEUR, L; BALL-ROKEACH, S. *Teorii ale comunicării de masă*. Iași: Polirom, 1999.

## PARADIGMA COMPETITIVĂ A CUNOAȘTERII

### THE COMPETITIVE PARADIGM OF COGNITION

**GALINA ZAMCOVAIA,**

conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Tetri și Arte Plastice

**TATIANA COMENDANT,**

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

*Instruction and education constitute the basic link in system that determines the stability of society and its level of cultural development.*

*The authors emphasize the elements that determine the paradigm of education. One can notice the tendency to demonstrate the innovatory character of the paradigm of competence in modern education. It is a matter of installing a new type of standard of education capable to transpose the standard of studies from the language of knowledge into a language of competences.*

*The competitive attitude, in its essence, is a social strategy projected on the educational sphere.*

Procesul de perfecționare a învățământului este unul continuu. Practica socială pune în fața sistemului de învățământ noi cerințe, care adesea contravin realității pedagogice și consecințelor ei. Cu cât transformările socio-culturale sunt mai esențiale, cu atât este mai evidentă discordanța dintre învățământul în vigoare, transformările sociale și locul omului în societate.

Dificultățile legate de modernizarea învățământului sunt determinate, parțial, de creșterea

incomparabilă a ritmului dezvoltării economice, culturale și tehnologice și, pe de altă parte, de contradicțiile acute și de adaptarea foarte lentă a învățământului la schimbările care au loc. Căutarea de soluții este dificilă și prin faptul că e vorba de un sistem de învățământ consolidat, bazat pe cultură și pe tradițiile sale proprii.

Astfel, problemele pedagogice au o importanță vitală și socio-culturală. Astăzi mulți conștientizează faptul că învățământul și educația constituie verigile de bază în sistemul care determină stabilitatea societății și nivelul ei de dezvoltare culturală [ 1,55 ].

Învățământul ca fenomen socio-cultural a suportat *schimbări de paradigmă* în procesul de dezvoltare istorică. Din experiența mondială, se constituiau și se elaborau în decurs de sute de ani. Dintre ele fac parte: cea de cunoaștere și culturologică, tehnocrată și umanistică, societară și de cunoaștere umană, pedocentrică și infatocentrică. Fiecare paradigmă s-a constituit în funcție de un element dominant în sistemul parametrilor de bază ai învățământului, ca fenomen socio-cultural. Dintre elementele care determină *paradigma învățământului*, fac parte: imaginea despre sistemul de cunoaștere și de capacități, necesare omului într-o anumită epocă istorică concretă; conștientizarea genului de cultură și a căilor de dezvoltare a omului în procesul de însușire a acestuia; principiile de codificare și de emitere a informației; conștientizarea valorii învățământului în societate; conștientizarea dezvoltării culturale umane; rolul învățământului în societate; imaginea și locul pedagogului ca purtător de cunoștințe și de cultură în procesul de studii; imaginea și locul tineretului studios în structura educațională, cea de studii și a învățământului.

Ce tip de învățământ vom prefera astăzi? Răspunsul nu este deloc simplu. Dar căutările unui răspuns stimulează procesele inovatoare teoretice și practice, contribuie la apariția unor noi direcții în dezvoltarea gândirii pedagogice. Unul dintre ele poartă denumirea de *atitudine competitivă* față de învățământ și care devine tot mai populară în anii de la urmă. Astfel, dintr-o teorie pedagogică locală, ea se transformă într-un fenomen social important, care tinde să dețină rolul de politică conceptuală de bază, desfășurată în domeniul învățământului atât la nivel de stat, cât și prin contribuția organismelor internaționale de influență și prin reuniunile extranaționale, inclusiv Uniunea Europeană.

În baza literaturii de specialitate consacrată fundamentării atitudinii competitive, se remarcă tendința de a demonstra caracterul ei total inovator. *Paradigma competenței* tinde să se identifice cu modernitatea în domeniul învățământului și, astfel, ea se opune sistemului depășit, vechi, arhaic. Limitele istorice ale contemporaneității vor fi marcate în mod diferit. Drept exemplu poate servi delimitarea sistemului de concepții bazate pe identificarea învățământului orientat spre „acumularea de cunoștințe”. Și totuși, adesea, atitudinea competitivă se prezintă în calitate de oponent, cunoscut în pedagogia sovietică ca noțiune de „triadă” (cunoștințe-abilități-deprinderi). Paradigma acestei triade se suprapune uneori pe imaginea unei societăți totalitare, de tip „închis”, organizată pe principiile unei fabrici gigante, unde omului îi revine locul modest de „șurubaș” [ 2, 18 ]. Și, dimpotrivă, modelul sistemului de învățământ competitiv se referă la o societate dinamică, deschisă, în care produsul procesului de socializare, de instruire, de pregătire generală și profesională, în scopul satisfacerii întregului registru al funcțiilor vitale, trebuie să devină individul responsabil, gata de realizarea unei libere alegeri de orientare umanitară.

De fapt, în orice context istoric ar fi analizată transformarea paradigmatelor învățământului, de fiecare dată vom avea în vedere faptul că transformările din lumea contemporană conduc către instalarea unui tip de cultură pentru care studiile doar de dragul cunoștințelor se dovedesc a fi inacceptabile. Printre cauzele care au dus la criza modelului tradițional de învățământ, una de bază ar fi aceea că, în condițiile moderne orice informație se învechește mult mai repede decât se încheie ciclul real de învățământ în școala medie sau în cea superioară, prin ce se explică și faptul că obiectivul tradițional de „transmitere” a unui „bagaj de cunoștințe necesare”, de la profesor la elev, devine o utopie totală. Aceasta logică este confirmată, de regulă, printr-un șir de argumente social-economice, cum ar fi acela că pe piața muncii nu sunt solicitate atât cunoștințele, cât capacitatea de a îndeplini anumite funcții sociale [ 3 ].

Astfel, are loc o deplasare a scopului final a învățământului către cunoștințele competitive. Prin *competitivitate* se va înțelege capacitatea integrală de a soluționa anumite probleme concrete care apar

în orice domeniu social. O astfel de calitate presupune, desigur, posesia unor cunoștințe, dar, după cum se arată în elaborările teoretice, consacrate instalării unei atitudini competitive, nu se pun atât problema cunoștințelor propriu-zise, cât a deținerii unor anumite calități și a dexterității de a selecta în orice situație, cunoștințele necesare, din magazia enormă de informații, creată de omenire. Astfel, modelul competitiv de studii, după părerea elaboratorilor, diferă de cel al posesiei cunoștințelor întocmai după cum se deosebesc între ele cunoașterea regulilor de joc a șahului de jocul de șah propriu-zis [ 4, 14 ].

Astăzi, mai mulți autori indică foarte clar coordonatele *concepției competitive* și afirmă *ideea ei de bază - consolidarea orientării practice a învățământului*, ieșind din limitele mediului de învățământ tip „triadă”. Conform publicațiilor în domeniu, suntem în pragul unei noi etape: atitudinea competitivă trece din stadiul de autodeterminare la cel de autoafirmare, când principiile generale enunțate de el și scopurile metodologice trebuie să se afirme în aplicarea diverselor elaborări. *Este vorba despre instalarea unui nou tip de standarde de învățământ, în care exigențele către absolvenții instituțiilor de învățământ de diverse trepte trebuie să se exprime printr-un sumar al competențelor, capabil să transpună standardele studiilor dintr-un limbaj al cunoștințelor într-un limbaj al competențelor* [ 5, 39 ].

De menționat că logica elaborărilor noii paradigme de studii este foarte diversificată și, adesea, contradictorie. Nici nu ne putem permite să schițăm în articolul de față toate atitudinile, toate versiunile.

Pentru a putea urmări în detalii esența polemicii din ultimii ani, trebuie să fim conștienți de faptul că atitudinea competitivă afectează nu doar didactica, metodică și organizarea procesului de studii. În esența sa, ea este o strategie socială, proiectată pe sfera învățământului.

În linii generale, deosebim strategii sociale adaptive și locomotive. Primele, consideră „justificate” doar asemenea sarcini care sunt legate de funcțiile de adaptare ale subiecților individuali și colectivi, în anumite împrejurări. Ele sunt justificate prin faptul, discutabil, de altfel, că prin asemenea strategii, subiecții se prezintă ca niște „operatori de sistem” care întreprind anumite „mutări” indicate (sau permise). Pe contrasens, strategiile locomotive includ distanțarea subiectului de condițiile disponibile de activitate, ce permite tratarea acestor condiții din punctul de vedere a transformărilor lor bine orientate [ 6, 72 ].

Orientarea practică a modelului competitiv de învățământ tinde foarte distinct către tipajul adaptiv, în linii generale, întregul proces al modernizării, privit în corelația lui cu societatea și învățământul, poate fi interpretat ca un impact al strategiilor adaptive și locomotorii, când balanța se înclină ba într-o parte, ba în alta.

În ansamblul problemelor generale ale modernizării, strategiile locomotive sunt definitive, iar cele adaptive - auxiliare. Primele se referă la mișcarea „curentului istoric” care, doar privit îndeaproape se prezintă ca o „curgere” lentă. De fapt, „curentul” este zdruncinat adesea de turbulențe interne, legate întâi de toate, de discordanța dramatică dintre mișcarea generală și necesitățile concrete ale omenirii.

Evident, apariția și răspândirea atitudinii competitive nu ține de treburile interne ale pedagogiei, ci manifestarea unei tendințe mai largi, legată de adaptarea sarcinilor învățământului la unele particularități concrete ale unor împrejurări social-istorice.

### Referințe bibliografice

1. UNGUREANI, I. *Paradigme ale cunoașterii societății*. București: Humanitas, 1990.
2. БАЙДЕНКО, В. Компетенции в профессиональном образовании (к освоению компетентностного подхода). В: *Высшее образование в России*. 2004, N. 11.
3. ZAMFIR, C. *Spre o paradigmă a gândirii sociologice*. Iași: Cantes, 1999.
4. АНДРЕЕВ, А.Л. Компетентностная парадигма в образовании: опыт философского – методологического анализа. В: *Педагогика*. 2005, N. 4.
5. ЗИМНЯЯ, И. А. Ключевые компетентности как результативно – целевая основа компетентностного подхода в образовании. Москва, 2004.
6. FAWCETT, I.; DOWNS, F. *The Relationship of Theory and Research*. Philadelphia: F.A. Davis Company, 1992.

# CULTURA EMOȚIONALĂ A CADRELOR DIDACTICE UNIVERSITARE VERSUS AUTORITATE PROFESIONALĂ

## THE EDUCATIONAL CULTURE OF THE UNIVERSITY TEACHING STAFF VERSUS PROFESSIONAL AUTHORITY

MAIA COJOCARU,

conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, Chișinău

*The promotion of the university educators' emotional culture becomes a priority for the higher education reform in conditions of educators and students vulnerability against psychic diseases. In situation of correspondence between emotional intelligence and professional efficiency, these issues prove the necessity for creation of educators' emotional culture with the aim of social insertion and adaptation to sudden changes, maintaining mental integrity and psychic health.*

*University educators' emotional culture may be defined on axiological, motivational, cognitive and volatile dimensions integrated into a system of variables: emotion awareness and complex emotional implication; emotional expressivity and the power of behavior determination; emotional self regulation and flexibility; emotion empathy and management; motivation amplification and the pedagogical optimism; the ability of using emotions as a source of productive energy and professional resistance.*

Ultimul deceniu este marcat de eforturi susținute ale comunității academice pentru definirea unei noi identități profesionale ale universitarilor în consonanță cu noi referențiale valorice, rezultate din reforma învățământului superior în baza principiilor Procesului Bologna și avansează noi provocări privind formarea cadrelor didactice universitare, flexibile, în vederea adaptării permanente la transformările societale și la condițiile interne ale educației. Amplificarea rolurilor cadrului didactic universitar, generată de criza socială actuală se proiectează ca o abordare modernă axată pe orientare pertinentă și acomodare rapidă la contextul educațional prin maximizarea stării de optimism și satisfacție din activitatea profesională. Cultura profesională a cadrelor didactice este obiectul unor investigații pluriaspectuale, redefinind dimensiunile profesionalismului la nivelul cuantumului de competențe psihopedagogice și la nivelul autorității epistemice și deontice. Finalitatea dezvoltării profesionale a cadrelor didactice pentru o lume în rapidă schimbare, nu se rezumă doar la cultura de specialitate, ci la culturalizarea și universalizarea afectivă a acestora. Prin urmare, ceea ce definește educația superioară este formarea culturii emoționale a cadrelor didactice pentru asigurarea mobilității în câmpul universitar. Devine necesară fundamentarea unor noi competențe profesionale, care ar oferi un tip de vizualizare inovativă a profesiei de educator bazată pe dezvoltarea emoțională. În înțelegerea actuală a culturii profesionale este necesar ca universitarii nu doar să acționeze rațional, ci și să-și asigure dezvoltarea echilibrată a rezistenței afective.

Analiza câmpului universitar/ școlar permite a constata un nivel scăzut al culturii emoționale a cadrelor didactice ce se reflectă, de regulă în comportamentul comunicativ al acestora, în rețeaua de relații interpersonale: dezechilibrul emoțional, lipsă de maturitate afectivă și de sensibilitate, conflicte interpersonale, stres, rezistență scăzută la activitatea profesională, inexpressivitate afectivă, nedezvoltarea competențelor psihopedagogice, eforturi minimalizate de autoeducație și evaluare subiectivă, incoerență acțională, intoleranță și lipsă de cooperare. Modernizarea învățământului, definită ca stare de autodeterminare profesională și libertate academică a cadrelor didactice universitare și a studenților, se formează treptat, pe măsură ce atât profesorul, cât și studentul devine capabil să se manifeste echilibrat și expresiv sub aspect emoțional. Prin urmare, dezvoltarea inteligenței emoționale a studenților necesită o pregătire specială a universitarilor pentru a crea premise ale inițiativelor de proiectare și schimbare pe direcția formării profesionale a studenților sub acest aspect. Starea de lucruri descrisă întreține, la toate nivelurile învățământului rigiditatea în construcția parteneriatului educațional, subminează eforturile de edificare a unui învățământ prospectiv, flexibil și deschis, adecvat societății democratice.

Problema dezvoltării culturii emoționale, în general, este determinată de evoluția ideilor, conceptelor și a practicilor inițiate de cei mai reprezentativi promotori ai teoriilor despre inteligența emoțională: Wayne Leon Payne (1985) care a formulat pentru prima dată termenul de *inteligență*



*emoțională* ca abilitate esențială pentru reușita în viață a individului; John D. Mayer și Peter Salovey [1, 112] care au evidențiat intercondiționările pozitive între emoție și gândire și au publicat prima definiție precisă a inteligenței emoționale încercând să pună în evidență mai multe *niveluri ale formării inteligenței emoționale*, numele lor fiind adesea asociate cu acest concept; M. Di Paolo (1990) care a publicat primul test de aptitudini pentru inteligența emoțională; Reuven Bar-On (1992) a stabilit *componentele inteligenței emoționale*: aspectul intrapersonal, aspectul interpersonal, adaptabilitate, controlul stresului, dispoziția generală și a conturat direcțiile mari în definirea inteligenței emoționale; A. Mehrabian (1993) a stabilit *aspectele inteligenței emoționale*; Daniel Goleman [2, 47] a formulat definiții alternative ale inteligenței emoționale adăugând câteva variabile numite „trăsături de personalitate sau de caracter”, subliniind *ideea despre posibilitatea ridicării gradului de inteligență emoțională formată din competențe învățate prin educație și exerciții și identificând profilul psihologic al diferitor tipuri de persoane din punct de vedere afectiv*; Steve Hein (1996) a dezvoltat definițiile inteligenței emoționale; S. Marcus [3, 32] identifică una dintre dimensiunile semnificative ale inteligenței emoționale - empatia; Jeanne Segal (1999) a evidențiat patru componente ale inteligenței emoționale; H.H. Bloomfield a propus cultivarea inteligenței emoționale în baza unor principii majore; Howard Gardner [4, 58] a formulat idei de valoare privind *inteligentele multiple*. Studiile privind inteligența emoțională sînt relativ recente, debutînd în jurul anilor '90, cu atît mai modeste sînt studiile privind formarea culturii emoționale a profesorului; diferite aspecte ale acestei probleme fiind abordate tangențial în literatura de domeniu. *Menționînd caracterul inovator și semnificativ al cercetărilor realizate în domeniul dezvoltării culturii emoționale a profesorului universitar modern*, relevăm ca fiind importante și studiile realizate de cercetătorii din R. Moldova - N.Bucun, Vl. Guțu, Vl. Pâslaru, L. Cuznețov, C. Platon, V. Mîndicanu, D. Patrașcu, S. Cemortan, I. Negură etc. care au tratat aspecte convergente ale teoriei și practicii educaționale din această perspectivă și au fundamentat reforma curriculară în anii de tranziție. În același timp, o analiză retrospectivă a problemei vizate demonstrează că rezultatele cercetării științifice și practice avansate în domeniul educației nu sînt utilizate pe deplin în cazul în care eforturile ce vizează dezvoltarea culturii emoționale în învățămîntul universitar rămîn modeste.

Lipsa unei concepții sistemice asupra dezvoltării culturii emoționale a cadrelor didactice creează obstacole în promovarea calității în cîmpul universitar. În acest context, elaborarea unei concepții sistemice asupra teoriei și metodologiei culturii emoționale a cadrului didactic și implementarea acestora în învățămîntul universitar devine o necesitate acută. Atît cadrele didactice, cît și studenții afirmă că disciplinele universitare nu urmăresc, în mod special, dezvoltarea inteligenței emoționale. Rezultatele unor cercetări în domeniu arată că dezvoltarea emoțională a profesorului și respectiv a studenților/elevilor este decisivă pentru succesul lor în viață și nu doar pentru eficiența profesională și rezultatele școlare. Experiența didactică universitară permite a constata o corespondență directă între stabilitatea sistemului emoțional și reușita profesională. Din această cauză atît studenții, cît și cadrele didactice conștientizează anumite *probleme generate de nedezvoltare a culturii emoționale*: deficit de energie afectivă, labilitatei dispoziției afective, agitație, apatie, ritm scăzut de adaptare la cîmpul profesional în perioada practicii pedagogice, asumarea de responsabilități profesionale, lipsă de expresivitate și originalitate emoțională, rezistență scăzută, stres cronic etc. derivate din suprasolicitările profesionale. Cîmpul universitar/școlar este un spațiu unde se pun permanent probleme de adaptare la amplificarea continuă a vieții emoționale, stresul fiind un corelat constatnt al circumstanțelor educaționale. Stresul fiind inevitabil, este dezirabil a bloca efectele sale distructive dezvoltînd conștiința emoțională. Perioada studiilor universitare sînt ani de căutare a modelelor de gândire și comportament cognitiv, volitiv, motivațional atît în domeniul public, cît și cel privat. Studentul „construiește” cadrele vieții sale sociale, prin judecăți emoționale analizînd contextul formării profesionale în baza sistemului individual de valori. Formularea criteriilor de evaluare depind, în mare măsură, de competența profesorului de a-i influența prin cultura sa emoțională.. Tendința profesorilor de a declanșa „graba emoțiilor și impulsurilor”, care pe de o parte conduce la reacții pedagogice inadecvate, iar pe de altă parte susține acele puncte de vedere privind caracterul irațional al afectivității. Cultura emoțională va deveni „santinelă psihică”, subliniază M. Roco [5, 164] care va veghea momentele de criză, declanșînd alarma la nivelul deciziilor afective, astfel încît profesorul va acționa adaptat în

marea diversitate a situațiilor pedagogice. În acest sens, emoțiile sînt importante deoarece asigură luarea deciziilor, stabilirea limitelor, comunicarea și parteneriatul educațional. Stabilirea limitelor necesare pentru protejarea sănătății mentale și psihice este determinată de sentimente și emoții care constituie o valoroasă sursă de informații, iar plasarea acestora la nivel cultural înalt, au rol pregnant adaptativ și potențează activitatea de comunicare didactică. Comunicarea didactică universitară prezintă o gamă largă de sentimente. Prin competența profesorului de a defini și satisface nevoile emoționale demonstrînd receptivitate la problemele afective ale studenților, e posibilă retroacțiunea comunicativă înaltă. Astfel, extinderea și diferențierea gamei de nevoi emoționale ale personalității provoacă probleme care se fac resimțite în procesul de adaptare la mediul profesional.

Deși curriculumul școlar/universitar asigură dezvoltarea emoțională a personalității, **activitatea didactică universitară solicită, în mod pregnant, cultură emoțională cu specificitate pedagogică.** Apare nevoia formării unor competențe specifice care ar defini cultura emoțională a profesorilor. Studiul pieselor curriculare pentru învățămîntul universitar, conduce la concluzia privind absența sau prezența redusă a unor discipline de studiu și conținuturi ce urmăresc dezvoltarea sistemică a culturii emoționale accentuînd importanța renovării curriculumului din perspectiva abordării sistemice a dezvoltării emoționale, inteligența emoțională fiind o competență reprezentativă în referențialul cadrelor didactice universitare. Toate aceste constatări și alte indicii, complexitatea și diversitatea problemelor identificate sînt suficiente argumente pentru a studia problema *formării culturii emoționale a cadrelor didactice*, care este o viziune modernă asupra formării specialiștilor în educație. Opțiunea pentru o societate democratică și deschisă reclamă focalizarea atenției asupra „dimensiunii axiologice a dezvoltării sociale”, care, în corelație cu domeniul economic, politic și cultural trebuie să construiască o societate sănătoasă atît fizic, cît și mental, îmbunătățind permanent calitatea vieții sociale. Nevoia percepției educației din perspectivă valorizării personalității la nivel afectiv rămîne insuficient explorată științific și social. Or, divergența dintre importanța calității cadrelor didactice, pe de o parte, și insuficienta tratare a problemei vizate în investigațiile pedagogice, pe de altă parte, argumentează actualitatea studiului și generează *problema cercetării*: ce înțelegem de fapt prin cultură emoțională; care sînt componentele unei posibile teorii și metodologii ale culturii emoționale a cadrului didactic? În felul acesta, este necesar de a găsi răspuns la întrebarea în ce constă *nucleul epistemic fundamental al dezvoltării CE a cadrelor didactice* și al educației emoționale a studenților/elevilor, ce *factori* condiționează acest proces. În acest cadru, eficiența universitarilor solicită re/definirea conceptului de *dezvoltare profesională*, deoarece cultura emoțională, fiind determinantă în procesul de formare pedagogică este mai puțin cercetată. **Calitatea dezvoltării paradigmei comportamentale a cadrelor didactice universitare la nivelul competențelor psihopedagogice: teleologică, comunicativă, decizională, comunicativă, managerială, tehnologică, evaluativă etc., depinde de gradul de cultură emoțională a universitarilor (CEU)** ce se exprimă în implicare emoțională complexă, expresivitate afectivă, putere de determinare a comportamentului, autoreglare emoțională, rezistență afectivă, empatie, managementul emoțiilor și nivel înalt de feed-backului afectiv, amplificarea motivației, comunicare didactică convergentă cu accent pe valorificarea para- și nonverbalului, prevenirea conflictelor, extinderea spectrului de inițiative sociale, optimism existențial și pedagogic, stabilirea și coordonarea relațiilor interumane eficiente, perseverență, canalizarea emoțiilor, abilitatea de a folosi emoțiile ca sursă de energie proactivă și rezistența profesională. Aceste expresii comportamentale definesc, în opinia noastră, cultura emoțională a cadrelor didactice, în general, și a universitarilor, în special.

Prin urmare, **cultură emoțională a cadrelor didactice universitare** în acest studiu investigator este definită din perspectivă socio-culturală și psihopedagogică pe dimensiunile axiologică, motivațională, cognitivă, volitivă, integratoare într-un sistem de variabile: cunoștințe despre emoții /sentimente/ afectivitate; capacitatea de a exprima într-o manieră culturalizată stările emoționale; de a conștientiza/recunoaște/diferenția propriile emoții și emoțiile altora; de a controla emoțiile/sentimentele și de a ghida conduita didactică într-o manieră afectivă echilibrată; de a reprima propriile impulsuri; de a asigura/favoriza interacțiunile optime emoționalitate-raționalitate la nivel intrapsihic și comportamental; flexibilitate emoțională (c. de a trece de la o stare emoțională la alta); capacitatea de a maximiza starea de

optimism și satisfacție din activitatea profesională; de a comunica clar emoțiile/sentimentele; empatie; capacitatea de automotivare și autoinspirare; de lua decizii afective; de asumare a responsabilităților pentru propriile emoții/sentimente; de a fi încrezut; de a influența/provoca/schimba atitudini și convingeri; de a stabili relații interpersonale eficiente. Cultura emoțională a cadrelor didactice vizează, din punctul nostru de vedere, următoarele componente integrate: *axiologică, motivațională, cognitivă, volitivă și integratoare*. Având grade de complexitate diferite, trăirile emoționale în cadrul proceselor afective și a celor cognitive, sînt sincronizate, inseparabile în activitatea didactică.

În concluzie, putem afirma că nivelul de inteligență emoțională a cadrelor didactice este indicatorul calității serviciilor educaționale universitare, factor de stabilitate și progres social.

### Referințe bibliografice

1. MAYER, J. D. Salovey, P. What is Emotional Intelligence”, În: *Emotional Development and Emotional Intelligence*. 1997
2. GOLEMAN, D. Inteligența emoțională. București, 2001
3. . MARCUS, S. *Charisma si personalitate*. Bucuresti, 2000
- 4 GARDNER, H., , *Multiple Intelligence*. New York, 1993.
- 5., ROCO, M. *Creativitate și inteligență emoțională*. București, 2004
6. CHALVIN, D. *L'affirmation de soi*, col. „*Formation permanente en science humaines*». Paris : editia a IX-a, 1999

## CONSIDERENTE ACTUALE PRIVIND COMPETENȚA DE AUTONOMIE EDUCAȚIONALĂ A PROFESORULUI

### TOPICAL CONSIDERATIONS CONCERNING THE TEACHER'S COMPETENCE OF EDUCATIONAL AUTONOMY

DAN IORDĂCHESCU,

doctorand,

Universitatea Pedagogica de Stat „I. Creangă”, Chișinău

*The issue of respecting the liberty principle in education becomes a necessary preoccupation in pedagogical higher education because it requires academic freedom of educators. The analysis of educators' professional referenciary allows ascertaining the presence of an ensemble of psycho-pedagogic competences, which converge and integrate itself into the competence of educational autonomy. In the research educators competence of educational autonomy is defined as an integrated ensemble of attitudes, abilities, knowledge, experiences adequately and spontaneously exercised in various pedagogical situations with the aim of professional self-defining, mustering, reorganizing and applying internal/external resources for the accomplishment of educational goals from the perspective of a responsible citizen.*

Reformarea învățămîntului superior din Republica Moldova în contextul Procesului Bologna înaintază ca imperativ conceptual calitatea specialiștilor, factor determinant al calității vieții, obiectivul strategic general al modernizării fiind construcția unei societăți bazate pe valori democratice europene. Libertatea academică, accesul liber, autonomia universitară, promovarea umanismului european, a parteneriatului academic au devenit principii de bază ale managementului schimbării în învățămîntul universitar. Perspectiva axiologică a pedagogiei postmoderne presupune analiza libertății ca valoare supremă a educației. În consecință, libertatea educației este un principiu fundamental al politicii educaționale din mai multe țări și este protejată de numeroase documente internaționale: Convenția europeană asupra protejării drepturilor și libertăților fundamentale ale omului, Convenția și Recomandarea privind lupta contra discriminării în domeniul învățămîntului, Carta socială europeană, Rezoluția Parlamentului European privind libertatea educației în Comunitatea Europeană, Declarația Parlamentului European privind drepturile și libertățile fundamentale, Forumul European pentru Libertate în educație și Memorandumul privind rolul educației în procesul integrării europene. În aceste documente sînt reliefate drepturile prioritare ce marchează hotarele libertății: dreptul de acces liber și egal în instituții educaționale, dreptul la o educație minimă, *dreptul la dezvoltare liberă și dreptul la participare*, care definesc politica educațională modernă și justifică sistemul educațional

bazat pe principiul liberei dezvoltări a personalității elevului. În condițiile în care umanitatea își arogă o serie de libertăți care duc uneori pînă la disperare și dezorientare axiologică a copilului, factorii educativi sunt responsabili pentru orientarea axiologică a discipolilor, fiind chemați să pregătească tinerii pentru managementul schimbărilor la nivelul sistemului individual de valori ca prin acesta să contribuie la ordinea socială. Din aceste considerente schimbările ce se produc continuu impun o nouă paradigmă în abordarea/construirea viitorului - paradigma prospectivă. [1,10].

În ritmul globalizării viteza tehnologizării crește în toate domeniile socio-economice, și umanitatea parcurge o perioadă de tranziție spre un nou orizont al cursului istoriei; prezentul impune *noi urgențe formative*, constituind una din condițiile majore ale unui proces modelator de valori și personalitate printr-o acțiune convergentă a tuturor mecanismelor sociale, în direcția formării conștiente a unor noi deprinderi comportamentale, și mentalități colective. Culturalizarea și universalizarea sunt obiective importante pentru asigurarea mobilității sociale a personalității. În accepția lui C. Nally valoarea superioară este omul, care își trăiește această valoare în afirmarea și realizarea sa. Cu cît e mai intensă această realizare, cu atît crește și sentimentul propriei valori și al propriei libertăți. Problema libertății, înseamnă libertatea de autodeterminare. [2, 141].

În această ordine de idei, un deziderat actual promovat de către V. Mândăcanu este formarea viitorilor pedagogi din perspectiva valorilor autentice (spirituale, etice, civice, estetice, culturale, profesionale: demnitate, creativitate, libertate/autonomie), validate de practica socioculturală ce presupune realizarea interacțiunii dintre pregătirea de specialitate și psihopedagogică [3, 196]. Axiologia educației moderne prezintă valorile educației sociocentriste: libertatea, creativitatea, umanismul, solidaritatea. Educația bazată pe valori antropocentriste: autonomia, autorealizarea, individualitatea, orientează spre autoafirmare, apreciată ca factor determinant în asigurarea dezvoltării sociale. O problemă actuală a educației, subliniază N. Silistraru, este pregătirea generației tinere pentru utilizarea valorii de bază a societății democratice - *libertatea*. Adevărata spiritualitate se concretizează în atitudinea activă a omului față de propriul destin, în unitatea libertății și exigenței față de sine” [4, 63].

În sensul cel mai larg al acestui termen, subliniază Vl. Pâslaru, *educația este o schimbare / formare / dezvoltare de atitudini*, iar orientarea pozitivă a educației angajează *axiologic, personalitatea*. Astfel *educația se realizează prin valori și pentru valori*, însăși ființa umană reprezentînd valoarea supremă a educației [5, .57]. Evantaiul larg al nevoilor personalității: de siguranță, de statut și apreciere, de inițiative și dezvoltare pune în valoare *pedagogia autonomiei* care scoate în evidență problematică *formării autonomiei educaționale a profesorului*, promovînd strategii inovative de autorealizare, autogestione, asumare de responsabilități și conștientizare a limitelor dezvoltării personale și profesionale. Tinerii au nevoie de șansa/libertatea de a se proiecta în lumi alternative, rezultate din propriile reflecții, aspirații, căutări. Dominanta în educație va constitui încurajarea și încrederea în lume care este o provocare, rezultat al unui proiect deschis la alternative ce nu se epuizează niciodată. Reiese, așadar, că amploarea și valoarea libertății individuale depinde de calitatea alternativelor formulate. Elevul este ființa care dorește să se exprime, să-și manifeste libertatea, să-și dobîndească unicitatea, să aibă și să ia inițiative, să realizeze alegeri, să decidă, să-și asume responsabilități, să creeze, să lupte, să-și manifeste argumentat spiritul critic și autocritic, să comunice și să coopereze. *Autonomia elevilor*, una dintre finalitățile importante ale educației, poate fi *definită ca stare de autodeterminare și libertate*, care se formează treptat, pe măsură ce elevul devine capabil să se manifeste autonom/independent sub aspect intelectual, moral, comportamental. Prin educație personalitatea trebuie înzestrată cu capacități proiective, anticipative și rezolutive ce au drept suport psihologic libera inițiativă și încrederea în sine” [1, 5]. Deci persoana trebuie îndrumată spre a-și dobîndi / manifesta / păstra / apăra libertatea care este totodată o condiție primară a dezvoltării și autorealizării plene a personalității, prin dobîndirea unui statut social și autoritate dezirabilă. Stilul activ al persoanei în dezvoltarea individuală poate fi educat, dacă însăși profesorul exprimă activism în autoedificarea profesională. Procesul formării autonome necesită o pregătire specială a cadrelor didactice pentru a crea premise ale independenței elevilor și a le da posibilitatea inițiativelor educaționale [6, 33]. În contextul promovării „autonomiei universitare prin care se înțelege dreptul *comunității universitare* de a se conduce în spirit democratic, cooperant; de a-și exercita libertățile academice fără nici un fel de



ingerințe ideologice, politice sau de altă natură; de a-și asuma responsabilitatea formării unui ansamblu de competențe și obligații în concordanță cu opțiunile și orientările strategice naționale ale dezvoltării învățământului superior, stabilite prin Legea învățământului, **analiza libertății/autonomiei educaționale a cadrelor didactice devine un imperativ în strategia de reformare a învățământului universitar.** Problema respectării principiului libertății în educație devine o preocupare necesară și oportună în învățământul superior pedagogic, în mod special, deoarece impune libertatea academică a cadrelor didactice care vor asigura formarea personalității autonome ale elevilor. Pedagogia libertății este o pedagogie a schimbării, o pedagogie a libertății este o pedagogie a comunicării, o pedagogie a libertății este, înainte de toate, o pedagogie a nerisipirii timpului și a vieții; sau, mai bine-zis, este o pedagogie a câștigării timpului, al formării de sine, al creației [7, 156]. Literatura de domeniu pune la dispoziție adordări multiaspectuale ale raportului dintre educație și libertate, n-am găsit însă o analiză riguroasă a conceptului de libertate/autonomie educațională a agenților educației, în general, și nici o abordare în profunzime a pedagogiei libertății din perspectiva formării profesorului pentru promovarea libertății în educație, în special. Am căutat, de aceea, să ne apropiem mai atent de implicațiile pedagogiei libertății în dezvoltarea competenței de autonomie educațională (CAE) a cadrelor didactice. Ceea ce ne interesează, în mod deosebit, este să definim conceptul de CAE și să demonstrăm că aceasta trebuie și poate fi dezvoltată în procesul de formare pedagogică.

În contextul noilor orientări ale științelor educației, prin analiza referențialului profesional al cadrelor didactice s-a constatat prezența unui ansamblu de competențe psihopedagogice ce converg și se integrează în **competența de autonomie educațională**, reflectând capacitatea de a formula și respecta principii de comportament docimologic autonom în relațiile democratice cu elevii în cadrul educației libere. Întrucât CAE constituie noțiunea-cheie în cercetare, este necesar a disocia sensul pedagogic al acestui termen, în vederea adoptării acestuia drept subiect al investigației. CAE presupune dezvoltarea integrată a capacităților de a concepe/ proiecta și realiza schimbări calitativ progresive în dezvoltarea profesională. Astfel, libertatea educațională nu este altceva decât funcționarea concretă, în fuziune, a dimensiunilor competenței de autonomie educațională. Prin analiza pe care am întreprins-o în aceste delimitări ne propunem să distingem rețeaua complexă a relaționării componentelor competenței de autonomie educațională a profesorului, pentru identificarea variabilelor. Convinși fiind de complexitatea problemelor legate de promovarea libertății în educație, cadrul pedagogic și social devine, în opinia noastră, decisiv în optimizarea comportamentului autonom al agenților educației, conceput nu doar ca un instrument al interacțiunilor cu caracter didactic, ci ca obiect al preocupărilor privind dezvoltarea personală și profesională a celor implicați în procesul educațional. Studiul asupra personalității profesorului, realizat de G. Allport, ca un sistem spiritual, deschis și în creștere, ca rezultat al „principiului organizării în expansiune, al reformelor de politici sociale și, respectiv educaționale, al afirmării/sușinerii libertății în educație și al înțelegerii educației ca act de autonomizare a unei ființe umane, crează premise opțiunii noastre pentru dezvoltarea referențialului profesional al cadrelor didactice prin avansarea unui nou concept **competența de autonomie educațională în vederea acceptării acestui termen de comunitatea științifică** [8, 96]. Așadar, definim **competența de autonomie educațională a cadrelor didactice ca un ansamblu integrat de atitudini, capacități, cunoștințe, experiențe exersate adecvat și spontan în variate situații pedagogice specificate în: capacitatea de a examina profund tendințele educației, de a raționaliza și gândi interpretativ, de a dobândi libertatea și plasticitatea individuală, de a aborda multidimensional libertatea în educație, de a învăța continuu, de a transforma orice experiență educațională într-un fapt util împlinirii sale, de maturizare afectivă în sens profesional, de a problematiza dezvoltarea, de a crea/formula oportunități/alternative de perfecționare, de a alege între mai multe posibilități, de a proiecta și realiza schimbări calitative progresive, de a fi perseverent și coerent, de asertivitate, de comunicare didactică liberă și relaționare eficientă bazată pe criterii valorice, de a menține autoritatea și încrederea în sine, de autodeterminare/ autodefinire/ autoafirmare profesională mobilizând, reorganizând și aplicând resursele interne și externe pentru realizarea scopurilor educaționale din perspectiva unui profesionist responsabil.**

Analizând în continuare dimensiunile personalității profesorului la nivelul taxonomiilor existente în literatura de specialitate susținem ideea despre autonomia educațională a cadrelor didactice -

competență integratoare a competențelor psihopedagogice și psihosociale în structura personalității profesorului. Astfel competențele profesorului sînt condiționate de cerințele actuale înaintate de comunitățile academice și de contextul socio-cultural. *Autoformarea continuă este un termen frecvent vehiculat în dezbateri privind evoluția societăților avansate, fiind abordată ca o necesitate pentru dezvoltarea în fiecare persoană a aptitudinii de schimbare, competență indispensabilă personalității autonome a cadrului didactic și elevului* [9, 57]. Procesul de învățămînt devine funcțional numai prin conceperea acestuia într-un sistem care se caracterizează prin atribute de autonomie, adaptabilitate, organizare, plan de incluziune. Reușita reformelor învățămîntului superior pedagogic constă în realizarea misiunii specifice de a pregăti educatori capabili să încurajeze tendințele de autonomie a elevilor, să creeze condiții pentru manifestarea libertății în educație, să coordoneze dobîndirea treptată a încrederii în sine, să motiveze elevii pentru eforturi liber asumate, prelungite ce ar da profunzime libertății, să formeze cetățeni pentru o societate democratică ce ar răspunde creativ, dinamic la solicitările profesiei sale. Libertatea în școală depinde de vitalitatea spirituală a educatorului, de flexibilitatea gîndirii, coerența, de statutul social al profesorului. Profesorul modern trebuie astfel format, încît să folosească contextul educațional pentru autoedificarea profesională continuă. Pedagogia universitară urmează să sistematizeze și să prezinte, în virtutea acestor temeuri, și respectiv să propună soluții rezonabile privind formarea educatorilor democratici în vederea respectării principiului libertății în educație. Iată de ce problema formării profesorului, în acest sens, este importantă și va rămîne o preocupare necesară deoarece educația universitară trebuie să asigure în primul rînd, studentului / viitor pedagog contextul favorabil pentru a deveni agent al propriei formări, pentru a-și proiecta / realiza, evalua traseul profesional și a-și asuma responsabilitatea socială pentru dezvoltarea personalității autonome a elevului. În consecință, limitele libertății în educație depinde de varietatea oportunităților și diapazonul perspectivelor de autoformare. Din acest unghi de vedere pedagogia libertății interesează pe două coordonate: *pedagogia proiectării* care presupune elaborarea / realizarea proiectelor cu reorganizări permanente și *pedagogia schimbării* ce vizează transformări în scopul dezvoltării pe direcția sistemului de valori proiectat. De fapt, pedagogia proiectării derivată și avansată din *pedagogia libertății* implică procesul de democratizare a învățămîntului.

Abordările analitice ale competenței didactice converg către ideea necesității dezvoltării standardelor de competență a profesorului și acceptării unui nou concept - CAE. Necesitatea unui asemenea demers este impusă de provocările actuale de ordin socio-cultural. Un model al CAE, fie el general sau incomplet – este însă necesar. Argumentele expuse demonstrează necesitatea de a include competența de autonomie educațională în standardele profesionale ale cadrelor didactice. A pune problema definirii CAE este, într-un fel, riscant avînd în vedere noutatea acestui termen, ne asumăm responsabilitatea de a analiza curriculumul pedagogic universitar pentru a răspunde la întrebarea în ce măsură aceasta oferă oportunități pentru formarea CAE, absolut necesară în pregătirea/perfecționarea formatorilor în vederea promovării libertății în educație.

### Referințe bibliografice

1. COJOCARIU, V. M. *Educație pentru schimbare și creativitate*. București, 2003.
2. NARLY, C. *Pedagogie generală*. București, 1995
3. MÂNDĂCANU, V. *Bazele tehnologiei și măiestriei pedagogice*. Chișinău, 1997
4. SILISTRATU, N. *Valori ale educației moderne*. Chișinău, 2006
5. PÂSLARU, V. *Principiul pozitiv al educației*. Chișinău, 2003
6. ȘTEFAN, M. *Lexicon pedagogic*. București, 2006
7. ALBU, G. *Introducere într-o pedagogie a libertății. Despre libertatea copilului și autoritatea adultului*. Iași, 1998
8. ALLPORT, G., W. *Structura și dezvoltarea personalității*, (trad.). București, 1981.
9. CAMBIEN, M. *Pedagogie de l, autonomie*. Paris, 2004.