

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

**ISSN 1857-2251**

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

**(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE  
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE DIN 15.04.2011)**

**Nr. 1 (14) 2012**

**GRAFEMA LIBRIS**

**Chișinău, 2012**

CZU 7.0:378.67(478-25)(082)=135.1=111=161.1

A 15

## 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 Arte Plastice:** 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.  
**Asistență computerizată:** Renata Stan, lector, magistrul în arta teatrală  
**Tehnoredactare:** Cristian Șarban

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

### 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). – Ch. : AMTAP, 2012 (Grafema Libris).

– ISSN 1857-2251. – ISBN 978-9975-9886-3-6.

Nr. 2 (15), 2012 : (în baza materialelor sem. șt. met. intern. Probleme metodico-didactice în învățământ artistic superior). – 2012. – 184 p. – Texte: lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr. la sfârșitul art. – 200 ex.

7.0:378.67(478-25)(082)=135.1=111=161.1

A 15

ISBN 978-9975-9886-3-6.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

# Cuprins

## Arta muzicală

<b>VLADIMIR AXIONOV</b> <b>NOȚIUNILE DE POLI- ȘI METASTILISTICĂ ÎN MUZICĂ PRIVITE</b> <b>CA PARTE COMPONENTĂ A CONCEPTULUI DE INTERTEXTUALITATE</b> <b>THE CONCEPT OF POLYSTYLISTICS AND METASTYLISTICS IN MUSIC</b> <b>IN THE ASPECT OF INTERTEXTUALITY THEORY</b> .....	6
<b>VLADIMIR ANDRIEȘ</b> <b>VIZIUNI INTERPRETATIVE ASUPRA CONCERTULUI PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ</b> <b>DE G. F. HÄNDEL (H. CASADESUS)</b> <b>INTERPRETATIVE VISION OF THE CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY G. F. HÄNDEL (H. CASADESUS)</b> ..	11
<b>MARIA PUIU</b> <b>DIVERTISMENTELE DE LA VERSAILLES</b> <b>DIVERTISSEMENTS AT THE PALACE OF VERSAILLES</b> .....	17
<b>VICTORIA MELNIC</b> <b>ÎMBOGĂȚIREA VERTICALEI ARMONICE ȘI EMANCIPAREA DISONANȚEI ÎN CREAȚIA TÂRZIE A LUI F. LISZT</b> <b>THE ENRICHMENT OF THE HARMONIC VERTICAL IN F. LISZT'S LATEST WORKS.</b> .....	20
<b>GALINA COCEAROVA</b> <b>SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN A-DUR DE CÊSAR FRANCK: GENEZA TEMATISMULUI ȘI METODELE</b> <b>INTEGRĂRII CICLULUI</b> <b>SONATA FOR VIOLIN AND PIANO A-DUR BY CÊSAR FRANCK: THEMATIC GENESIS AND METHODS</b> <b>OF THE CYCLE INTEGRATION</b> .....	27
<b>ELENA NISTREANU</b> <b>MANIFESTĂRILIRE LIRICE ALE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA ITALIANĂ:</b> <b>OPERA BAL MASCAT DE GIUSEPPE VERDI</b> <b>THE LYRICAL MANIFESTATIONS OF MIHAIL MUNTEAN IN THE ITALIAN OPERA:</b> <b>MASQUERADE BALL BY GIUSEPPE VERDI.</b> .....	32
<b>EMILIA MORARU</b> <b>CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ ȘI VOCAȚIA SA UNIVERSALĂ</b> <b>ROMANIAN CHORAL CONTEMPORARY CREATION AND ITS UNIVERSAL VOCATION.</b> .....	41
<b>GABRIELA MUNTEANU</b> <b>ELEMENTE LUDICE ÎN CREAȚIA CORALĂ A COMPOZITORULUI DAN VOICULESCU</b> <b>LUDIC ELEMENTS IN THE CHORAL CREATION OF DAN VOICULESCU COMPOSER</b> .....	46
<b>ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА</b> <b>ШКОЛЬНЫЕ ПЕСНИ И ПЕСНИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ В ХОРОВОМ НАСЛЕДИИ ДОБРИ ХРИСТОВА</b> <b>SCHOOL SONG AND THE SONGS OF THE PATRIOTIC CONTENT IN THE CHOIR CREATION BY DOBRI HRISTOV</b> ...	48
<b>CARMEN STOIANOV</b> <b>IANNIS XENAKIS — UN OM CE ȘI-A ÎMPLINIT DESTINU</b> <b>IANNIS XENAKIS — A MAN WHO FULFILLED HIS DESTINY</b> .....	54
<b>ANASTASIA GUSAROVA</b> <b>CAPRICIU PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR BITKIN, CA PRIMUL EXEMPLU AL AVANGARDISMULUI</b> <b>MUZICAL ÎN MUZICA PROFESIONISTĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA</b> <b>CAPRICCIO FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR BITKIN, AS THE FIRST EXAMPLE OF MUSICAL AVANT-GARDISM</b> <b>IN MOLDOVA'S PROFESSIONAL MUSIC.</b> .....	57
<b>LUDMILA REABOȘAPCA</b> <b>ROLUL LUI CARL MICULI ÎN DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE</b> <b>THE ROLE PLAZED BY CARL MICULI IN THE DEVELOPMENT OF PIANISTIC ART.</b> .....	65

<b>EMILIA MORARU</b> <b>RACORDAREA MUZICII RELIGIOASE ROMÂNEȘTI LA CULTURA EUROPEANĂ MODERNĂ</b> <b>CONNECTION OF ROMANIAN RELIGIOUS MUSIC TO MODERN EUROPEAN CULTURE</b> .....	70
<b>FEDORA BURLAC</b> <b>FILE DIN ISTORIA COLECTIVELOR CORALE CAMERALE DIN MOLDOVA (SEC. XX — ÎNCEPUTUL SEC. XXI)</b> <b>PAGE FROM THE HISTORY OF CHAMBER CHOIRS FROM MOLDOVA</b> <b>(THE 20<sup>TH</sup> AND THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURIES)</b> .....	75
<b>ТАТЬЯНА КОАДЭ</b> <b>КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.</b> <b>MOLDOVAN COMPOSERS CHAMBER WORKS ON THE THRESHOLD OF THE THIRD MILLENNIUM</b> .....	79
<b>SNEJANA PÎSLARI</b> <b>IMAGINATIVE TIMBRE</b> <b>TIMBRUL IMAGINAR</b> .....	83
<b>АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА</b> <b>НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ВЛАДИМИРА РОТАРУ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ</b> <b>И ФОРТЕПИАНО ANDANTE CANTABILE)</b> <b>THE BEGINNING OF VLADIMIR ROTARU'S CREATIVE ACTIVITY ON THE EXAMPLE OF HIS FIRST PIECE</b> <b>FOR FLUTE AND PIANO ANDANTE CANTABILE</b> .....	89
<b>SVETLANA DOROȘ</b> <b>PARTICULARITAȚILE ORNAMENTĂRII MELODIILOR ÎN CREAȚIILE FOLCLORICE VOCALE</b> <b>PARTICULARITIES OF SONG ORNAMENTATION IN FOLKLORIC VOCAL CREATIONS</b> .....	95
<b>ELENA TONU</b> <b>CÂNTECUL DE LEAGĂN — PRELIMINARIILE LA O CERCETARE COMPARATĂ</b> <b>LULLABY — PRELIMINARY COMPARATIVE RESEARCH</b> .....	99

## Arta teatrală

<b>ИРИНА КАТЕРЕВА</b> <b>ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ</b> <b>ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. (НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)</b> <b>TRANSCENDENTAL MEANS OF EXPRESSIVENESS OF THE ACTOR IN EUROPEAN THEATRE</b> <b>OF THE SECOND HALF OF 20<sup>th</sup> CENTURY (SOME THEORETICAL ASPECTS)</b> .....	104
<b>NADEJDA AXIONOVA</b> <b>VEACESLAV AXIONOV DESPRE ETICĂ, ESTETICĂ, TEHNICA INTERPRETĂRII</b> <b>CA ELEMENTE COMPONENTE ALE SISTEMULUI ELABORAT DE KONSTANTIN STANISLAVSKI</b> <b>VEACESLAV AXIONOV ABOUT ETHICS, AESTHETICS, TECHNICAL INTERPRETATION</b> <b>AS ELEMENTS OF THE SYSTEM WORKED OUT BY KONSTANTIN STANISLAVSKY</b> .....	109
<b>OLGA MURATOVA</b> <b>FROM PAGE TO PAGE TO STAGE</b> <b>DE LA PAGINĂ LA PAGINĂ PE SCENĂ</b> .....	116
<b>ANDREI BURUIANĂ</b> <b>EVOLUȚIA COLOANEI SONORE A FILMULUI DOCUMENTAR MOLDOVENESC DE SCURT-METRAJ</b> <b>SOUNDTRACK EVOLUTION OF MOLDOVAN SHORT DOCUMENTARY FILM</b> .....	122
<b>RENATA STAN</b> <b>DESPRE PROCESUL DE RECEPTARE ESTETICĂ DINTRE PUBLICUL SPECTATOR ȘI OPERA DE ARTĂ</b> <b>THE PROCESS OF AESTHETIC RECEPTION BETWEEN THE PUBLIC AND A WORK OF ART</b> .....	127
<b>DUMITRU OLĂRESCU</b> <b>FILMUL DE ARTĂ DIN PERSPECTIVA CONDIȚIILOR ESTETICII</b> <b>ART FILM FROM THE PERSPECTIVE OF AESTHETIC CONDITIONS</b> .....	132
<b>ALEXANDRU BOUREANU</b> <b>ASPECTE ALE STATUTULUI ARTISTULUI — REPERE ECONOMICE ÎN SOCIETATEA CULTURALĂ ACTUALĂ</b> <b>ASPECTS OF THE ARTIST'S STATUS — ECONOMIC REFERENCE POINTS OF THE CURRENT CULTURAL SOCIETY</b> ....	136



## Arte plastice

<b>ALA STARȘEV, NATALIA PODLESNAIA</b> <b>INCURSIUNI ÎN ISTORIA SURSELOR SCRISE DESPRE TEHNOLOGIILE PICTURII MONUMENTALE</b> <i>HISTORY OF WRITTEN SOURCES OF TECHNOLOGIES OF MONUMENTAL PAINTING</i> .....	141
<b>VARVARA BUZILĂ</b> <b>BATISTA ÎN CONTEXTUL COMUNICĂRII</b> <i>THE HANDKERCHIEF IN THE COMMUNICATION CONTEXT</i> .....	147

## Științe socio-umane

<b>TATIANA COMENDANT, GALINA ZAMCOVAIA</b> <b>CREATIVITATEA ÎN PERCEPEREA ESTETICĂ A OPERELOR DE ARTĂ</b> <i>CREATIVITY IN THE AESTHETIC PERCEPTION OF WORKS OF ART</i> .....	154
<b>VIORICA ADEROV, LILIA SCULEA</b> <b>ORIENTĂRI ȘI IERARHII VALORICE ÎN EPOCA RELATIVISMULUI AXIOLOGIC</b> <i>ORIENTATIONS AND VALUE HIERARCHIES IN EPOCH OF AXIOLOGIC RELATIVISM</i> .....	157
<b>STELA MILICENCO</b> <b>SUPERVIZAREA — INSTRUMENT ESENȚIAL PENTRU O INTERVENȚIE EFICIENTĂ</b> <i>SUPERVISION — AN ESSENTIAL INSTRUMENT FOR EFFICIENT INTERVENTION</i> .....	162
<b>ANASTASIA OCERETNÎI</b> <b>MANIFESTAREA TINERILOR PRIN SUBCULTURI</b> <i>THE YOUTH MANIFESTATION THROUGH SUBCULTURES</i> .....	165
<b>VIORICA ADEROV, LILIA SCULEA</b> <b>ACTUALITATEA PROBLEMELOR DE FILOSOFIA CULTURII ȘI AXIOLOGIE ÎN OPERA LUI TUDOR VIANU</b> <i>THE TOPICALITY OF THE PROBLEMS OF CULTURE PHILOSOPHY AND AXIOLOGY</i> <i>IN TUDOR VIANU'S CREATION</i> .....	169
<b>THOMAS PRESHER</b> <b>NETBI: PROJECT EXPERIENCES IN DISTANCE LEARNING FOR AN INTERNATIONAL HIGHER EDUCATION</b> <i>NETBI: PROIECT EXPERIMENTAL ÎN ÎNVĂȚĂMÎNTUL LA DISTANȚĂ PENTRU EDUCAȚIA SUPERIOARĂ</i> <i>ÎN PLAN INTERNAȚIONAL</i> .....	174
<b>STELA GUȚANU</b> <b>PSIHANALIZA MODERNĂ ȘI MELOTERAPIA</b> <i>MODERN PSYCHOANALYSIS AND MELOTHERAPY</i> .....	178
<b>VALERIU ȚURCANU</b> <b>ETIMOLOGIA CUVÎNTULUI MOLDOVA</b> <i>ETYMOLOGICALLY THE WORD MOLDOVA</i> .....	180

## Arta muzicală

### NOȚIUNILE DE POLI- ȘI METASTILISTICĂ ÎN MUZICĂ PRIVITE CA PARTE COMPONENTĂ A CONCEPTULUI DE INTERTEXTUALITATE

#### THE CONCEPT OF POLYSTYLISTICS AND METASTYLISTICS IN MUSIC IN THE ASPECT OF INTERTEXTUALITY THEORY

VLADIMIR AXIONOV,

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

*Определены связи между понятиями художественный текст, дискурс, интекст, стиль, интертекстуальность, полистилистика, метастилистика. Акцентированы качества системности и иерархичности понятий текст и стиль. Произведён сравнительный анализ трактовки интертекста в трудах Ю. Крыстевой, Р. Барта, Ж. Женетта и российских исследователей. Произведена систематизация методов работы писателей и композиторов с интекстом и стилевыми заимствованиями. Выявлены функции интертекстуальности, поли- и метастилистики в художественных произведениях. Уточнен объём и значение понятий полистилистика и метастилистика в музыкальном искусстве.*

**Ключевые слова:** художественный текст, дискурс, стиль, интертекст, полистилистика, метастилистика.

*The author defines the connection between the concepts of artistic text, discourse, intext, style, intertext, polystylistics, metastylistics. Emphasis is laid on the treatment of the system quality and ierarchic concepts of text and style... The article gives a comparative analysis of the treatment of the intertext in the works of Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette and it those of Russian researchers. A systematization of the methods of work of writers and composers with an intext and elements of barrowed style are made in the article. The functions of the intertext, poly — and metastylistics in artistic works are identified. The author specifies the volume and meaning of polystylistics and metastylistics in musical art.*

**Keywords:** art text, discourse, style, intertext, polystylistics, metastylistics.

Din ultima treime a sec. XX până în prezent, mai multe științe umanistice sunt penetrate de investigații axate pe așa noțiuni precum intertextualitatea, transtextualitatea, polistilistica, metastilistica. Deși conceptul de intertext s-a cristalizat în lingvistică, în teoria literaturii, el a depășit cadrul lor pătrunzând teoria artelor. De exemplu, putem numi așa studii cu privire la intertext în domeniul cinematografului ca *Memoria lui Tiresias: intertextualitatea și arta cinematografică*; *Cinematograful ca sursa intertextualității: în baza construcțiilor comparate*; *Legăturile intertextuale în filmele de ficțiune*<sup>1</sup>. Vom nominaliza și unele studii vizând intertextualitate în artele plastice. Drept dovadă servește capitolul de amploare din teza dlui M. Șipelski cu privire la limbaj și compoziție în operele plastice: *Intertextualitatea ca principiul arhitectonic în pictura monumentală și în pictura de șevalet*<sup>2</sup>. Capitolul central din

1 Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва, 1993; Крылова, М. Кино как источник интертекстуальности: на материале сравнительных конструкций. Disponibil pe Internet: <[http://www.portalus.ru/modules/linguistics/rus\\_readme.php?subaction=showfull&id=1280052752](http://www.portalus.ru/modules/linguistics/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1280052752)>; Иванова, Е. Интертекстуальные связи в художественных фильмах. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Волгоград, 2001.

2 Шипельский, М. *Интертекстуальность как принцип композиционного построения произведений монументальной и станковой живописи*. В: Шипельский, М. *Язык и композиция произведений монументальной и станковой живописи: культурсемио-*

cartea lui Hansen–Löve, editată la Viena, se numește *Intermedialitatea și intertextualitatea: problema corelării cuvântului și artelor plastice*<sup>3</sup>.

Una din direcțiile postmoderne în domeniul artelor plastice, numită receptualism, apelează nu numai la intertextualitate, ci și la meta– și polistilistică. Capitolul 5 din manifestul receptualismului publicat de A. Trifonov și Iu. Kuvaldin menționează următoarele: „... Opera de artă este un fenomen de sincreză fiind axat pe unitatea polistilistică îmbrățișind aspectele artistic, științific, religios ale conceptului ontologic despre lume”. În capitolul 11 citim următoarele: „Receptualismul este arta arhetipală și intertextuală”. Ideile de bază ale capitolului 14 se referă la diferite meta–fenomene: „Receptualismul nu este o școală, dar este o metașcoală. Receptualismul nu este o stilistică, dar este o metastilistică. Signaturile, simbolurile, hieroglifurile sunt elementele componente nu ale limbajului, dar cele ale metalimbajului...”,<sup>4</sup>. Noțiunile de receptualism, intertext, metastil au pătruns în teatrologie și în critica teatrală. Un exemplu elocvent îl prezintă studiul analitic cu privire la montările teatrale realizate de Roman Viktiuk. Autorul studiului dat scrie: „Viktiuk construiește un metaspațiu plasat în afara spațiului scenic și deasupra lui fiind axat pe metalimbaj, metastil și metaacțiune. El cunoaște ce înseamnă metaestetică”,<sup>5</sup>. În opinia criticului, aceste patru *meta* (metaspațiul, metalimbajul, metastilul și metaacțiunea) sunt puse în bazele receptualismului teatral caracteristic activității lui Viktiuk. Concomitent se accentuează aspectul polistilistic al spectacolelor montate de regizor: „Spectacolul polistilistic... îmbrățișează grotescul baroc, emotivitatea romantică, pantomima modernă...”<sup>6</sup>.

Muzicologia contemporană este departe de influența receptualismului, însă conceptele de intertextualitate, poli– și metastilistică au intrat pe larg în aria investigată. O privire complexă asupra intertextualității în arta muzicală, asupra funcției intertextului în opera muzicală, asupra metodelor de abordare a intertextualității cuprind lucrările lui D. Tiba și L. Diacikova<sup>7</sup>. Au mai apărut și studii cu privire la manifestările intertextualității în creația unui compozitor contemporan concret, unui gen, unei opere componistice concrete<sup>8</sup>. Concomitent sunt abordate diferite aspecte ale polistilisticii, mai puține lucrări vizează tendințe metastilistice în muzică<sup>9</sup>.

Cuvintele *inter*, *poli*, *meta* se referă la anumite legături, contacte, relații. După cum afirmă Irina Arnold, exegeza intertextualității derivă din teoria stilului și teoria textului<sup>10</sup>.

Punctul comun între noțiunile de *text* și *stil* îl constituie **calitatea sistemică**. „Textul sau mesajul, termeni folosiți alternativ ai căror referință este asemenea, se referă la structura de semnificație com-

*тический анализ*. Автореф. дис... канд. культурол. наук. Краснодар: Краснодар. гос. ун–т культуры и искусств, 2004.

3 Hansen–Löve, O. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst*. În: Hansen–Löve, O. *Dialog der Texte*. Wien: V. Schmidt, W.–D. Stempel, 1983. S. 291 — 360.

4 Трифонов, А. *Манифест рецептуализма*.

Disponibil pe Internet: <<http://www.trifonov1975.narod.ru/about/receptualizm.html>>.

5 Лён, Слава. *Ре–Центуализм Романа Виктюка как Большой стиль*. В: *Дети Ра*, 2010, №12[74].

6 *Ibidem*.

7 Тiba, Д. *Введение в интертекстуальный анализ музыки*. Москва, 2002; Дьячкова Л. *Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения*. В: *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып.129. Москва, 1994. С.17–50.

8 Веришко, О. *Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова*. Дис... канд. искусствовед. Москва, 2004; Тiba, Д. *Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*. Автореферат дис... канд. искусствовед. Москва, 2003; Раку, М. „Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. В: *Муз. академия*, 1999. Вып. 2. С. 9–21.

9 Анохина, С. *Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма*. Автореф. дис... канд. культурологии. Краснодар, 2009; Шнитке, А. *Полистилистические тенденции в современной музыке*. В: Холопова, В., Чигарёва, Е. *Альфред Шнитке*. Москва, 1990. С. 327 — 331; Холопов, Ю. *Полистилистика*. В: *Музыкально–энциклопедический словарь*. Москва, 1990; Berio, L. *Two Interview with Rossana Dalmonte and Balint Andras Vargá*. New York; London, 1985; Axionov, V. *Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova)*. În: *Arta*, 2005. Chișinău: Epigraf, 2005.

10 Арнольд, И. *Семантика, стилистика, интертекстуальность*. СПб: ГУ, 2010; *Интертекстуальные связи в художественном тексте*: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И.В. Арнольд; Рос. гос. пед. ун–т им. А.И. Герцена. — СПб.: Образование, 1993, с.

pusă din semne și coduri, esențială comunicării. Noțiunea de text este foarte răspândită în lingvistică, dar, rar definită. Astfel, unii cercetători limitează textul la aplicarea sa la discursul scris, alții îl asociază doar operei literare, iar unii îl consideră sinonim discursului. Demonstrației noastre îi folosește îndeosebi aprecierea specialiștilor care consideră textul drept o categorie trans-semiotică, vorbind despre text filmic, muzical<sup>11</sup>. Textul fiind înțeles atât în sensul restrâns (orice discurs literar fixat prin scriere), cât și în cel lărgit (orice conexiune a semnelor și semnificațiilor verbale sau non-verbale, de exemplu, textul unei opere muzicale) este de fapt un sistem semantic funcțional. Este ceea ce formula Rudolf Carnap: „Prin sistem semantic înțelegem un sistem de reguli, care este formulat într-o meta-limbă și se referă la o limbă obiect, în așa fel încât regulile determină o condiție de adevăr pentru fiecare propoziție a limbajului-obiect... Pentru a exprima și altfel, spunem: regulile determină semnificația sau sensul propoziției”<sup>12</sup>. Situația similară este caracteristică și artei muzicale. Orice discurs muzical se subordonează anumitor reguli, reprezentând un anumit nivel al sistemului semantic. Stilul muzical, la fel este un sistem de elemente expresive, sintactice și arhitectonice/compoziționale necesare exprimării sonore a unui anumit mesaj artistic.

Textul ca și stilul este o **categorie ierarhică**. Nivelul inferior de reprezentare a stilului poate fi calificat stilemă. De exemplu, funcția de stilemă o are *tristan-acordul* reprezentând nu numai specificul stilistic al operei *Tristan și Isolde* de Wagner, ci și armonia romantismului muzical târziu în genere. Nivelului de stilemă îi corespund așa noțiuni filologice ca textul de precedent (cel precedential) și intextul<sup>13</sup>. Intextul „este o parte componentă a textului prin intermediul căreia ea ține legătură cu textul în întregime sau cu celelalte texte. Această parte componentă trebuie să fie recunoscută ca reprezentant al textului”<sup>14</sup>. Orice stilemă „se înscrie” în câmpul stilistic. La fel și intextul se referă la spațiul textual înțeles ca „sumarul tuturor textelor verbale și nonverbale care dă nașterea unui anumit text concret”<sup>15</sup>.

Volumul, mărimea spațiului textual și cel al câmpului stilistic influențează nivelele ierarhice ale sistemului respectiv. Privit în ordinea ascendentă, acest sistem vizează următoarele nivele: opera artistică începând cu părțile componente ale ei, grupul de opere aparținând unui anumit gen, unui anumit autor, creația autorului dat în întregime, școala de creație artistică, direcția estetic-stilistică, epoca cultural-artistică, universalitățile transepocale. O atare ierarhie a nivelelor de spații textuale și câmpuri stilistice constituie un sistem deschis penetrat de legături comunicative. Aceste legături dezvăluie intertextualitatea, poli- și metastilistica. „Un text este întotdeauna inspirat de alte texte”, — afirmă Julia Kristeva fiind întemeietorul conceptului de intertextualitate — „Nu există un punct zero în scriere, fiecare scris repetă în mod normal texte sau fragmente de text anterioare, care sunt absorbite și transformate, într-o modalitate sau alta.” [1, p. 113]. O formulă similară propune Roland Barthes, menționând că nici un text nu stă în întregime prin sine, ci este luat întotdeauna într-o totalitate sau context de semnificare, ce-i conferă o semnificație. Fiecare text trimite, nu numai, ci întotdeauna, la alte texte, prin care el desemnează, indică ceva<sup>16</sup>.

Gérard Genette în *Palimpsestes* distinge cinci subdiviziuni: 1. Intertextualitatea propriu-zisă („relația de coprezență între două sau mai multe texte, și... cea de prezență efectivă a unui text în altul” — citatul, plagiatul, aluzia). 2. Paratextualitatea (relația textului cu titlul, prefața, notele, ilustrațiile). În arta muzicală un exemplu elocvent este relația textului sonor cu titlul programatic al lucrării. 3.

11 Apud: <<http://facultate.regielive.ro/cursuri/mass-media/produsul-mediatic-mesaj-text-discurs-ideologie-intertextualitate-de-la-genul-literar-la-genul-publicistic-paradigma-funcionala-41366.html>>.

12 Carnap, Rudolf. Semnificație și necesitate. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1972, p. 261.

13 Саксонова, Ю. *Прецедентный интекст; проблема межъязыковой эквивалентности в художественном переводе: На материале английского, немецкого и русского языков*. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Екатеринбург, 2001; Стырина, Е. *Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности: на материале англоязычного рассказа*. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Москва, 2005.

14 Apud: <<http://diction.chat.ru/intext.html>>.

15 Ibidem.

16 Barthes, R. *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil, 1973; Барт, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989.

Metatextualitatea (relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca, în mod necesar, să-l citeze sau să-l numească). 4. Hipertextualitatea (relația de derivare a unui text din altul prin transformare sau imitație — parodia, pastișa). 5. Arhitextualitatea (relația de apartenență de gen; uneori uzează de o formulă paratextuală, de un subtitlu — „poezii” „roman”, „eseu„)[2].

Din punctul nostru de vedere, orice fenomen intertextual, ca și cel polistilistic necesită o abordare cvadruplă. Primo: estimarea coeficientului de rigoare a atitudinii recipientului față de sursa inițială. Secondo: valorificarea metodelor de lucru cu intextul, adică cu sursa împrumutată. Tertio: evaluarea funcțiilor intextului într-un text. Cvadro: aprecierea măsurii de coeziune și de coerență între intext și text, ca și dintre intextele din cadrul textului.

Cel mai mare **coeficient de rigoare** față de sursa inițială îl are citatul [3, p. 123–129]. Mai puțin riguroși sunt cvazi-citatul, pseudo-citatul, aluzia, la aceste procedee alăturându-se un alt procedeu și cu sens negativ cum ar fi plagiatul. În muzică, citatul și aluzia se manifestă la diferite nivele: de gen, stil, text sau discurs. De exemplu, *Concerto grosso Nr. 1* de Alfred Schnittke cuprinde două nivele de citate genuistice: macronivelul vizează apartenența la genul secund, complex, provenit din baroc (*concerto grosso*) al operei în întregime; micronivelul se referă la citarea genurilor primare, simple: tocată în partea a doua, tangou în partea a cincea. Citatul stilistic arată ca aluzie la muzica violonistică a lui Corelli, Vivaldi, Bach din partea a doua. Citatul textual se realizează în forma de autocitate din muzica proprie a lui Schnittke (muzica din filme) și ca împrumutarea textelor muzicale străine (fragmentele din *Concertul pentru vioară* de P. Ceaikovski se încadrează în partea a treia a lucrării de Schnittke).

Olga Verișko, supunând analizei intertextuale creația lui Edison Denisov, desprinde patru „tehnici de lucru” ale compozitorului: jocul, comentariul, dialogul, transfigurarea stilistică [4]. Suntem convinși că jocul și comentariul se referă mai întâi de toate nu la tehnicile de lucru, ci la funcția semantică. În opinia noastră, cele mai răspândite **metode de lucru** cu intextul sunt citarea, imitarea, asimilarea, transformarea. Arta muzicală cunoaște așa specii în al căror cadru se manifestă toate metodele, ceea ce ne demonstrează variațiunile, fanteziile sau fuga la o temă împrumutată. Asemenea specii (de exemplu, *Variațiunile și fuga pe o temă de Händel*, *Variațiunile pe o temă de Haydn*, *Variațiunile pe o temă de Paganini* de J. Brahms) se axează pe metoda modulatorie de la citarea textului împrumutat la asimilarea și transfigurarea lui menite să făurească un nou edificiu artistic. De obicei asimilarea și transformarea intextului se realizează în formele de prelucrare, parafrizare, transcriere.

Aprecierea **funcțiilor** intertextului se intersectează cu cea a citatului. Sofia Lissa scrie despre valorificarea intertextului în funcțiile de simbol, comentariu, sugestie, parodie. Larisa Krîlova menționează dedicația, ilustrarea, explicarea. Tibor Kneif adaugă la ilustrare așa funcții cum ar fi contrastul și creșterea efectului scontat. Paul Budde menționează tensiunea creată de asimilare și disimilare [3, p. 127–129]. În opinia noastră, funcțiile sintactice și semantice ale intertextului trebuie diferențiate. Cea mai importantă funcție *sintactică* este una constructivă și logică servind la coeziunea textului. Funcțiile *semantice* sunt formulate mai amplu și mai consecvent de către filologi în felul următor: funcțiile expresivă, de apelare, poetică, referențială și metatextuală<sup>17</sup>. Funcția expresivă constă în majorarea expresiei discursului grație includerii, de exemplu, a unui citat sugestiv. Funcția de apelare este adresată aceluși recipient care cunoaște sensul împrumutului. Funcția poetică este înțeleasă ca una ludică, cu implicarea nuanței distractive pe care în muzică o ilustrează, de exemplu, *quodlibet*-ul sau alte specii de parodie. Funcția referențială apelează la pretext, la activizarea memoriei asociative. Funcția metatextuală se realizează în procesul de comparare a discursului final cu sursa generatoare.

**Măsura de coeziune** a elementelor intertextuale componente „îmbrățișează” un diapazon foarte larg de procedee oscilându-se de la asimilare profundă la polistilistică. Cel mai „emblematic” exem-

<sup>17</sup> *Интертекстуальность*. В: Энциклопедия *Кругосвет*. Disponibil pe Internet: <[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html)>



plu al polistilisticii muzicale îl constituie partea a treia din *Simfonia* (1968 — 1969) lui Luciano Berio pentru orchestra simfonică și opt voci aparținând formației *Swingle Singers* în cadrul căreia funcția de fundal sonor o are *Scherzo*-ul (partea a treia) din *Simfonia Nr. 2* de G. Mahler. Deasupra fundalului se înalță mai multe împrumuturi muzicale (aproximativ 20 la număr) din creația lui Beethoven, Berlioz, Debussy, Ravel, Schönberg, Berg, Webern, Stravinski, Stockhausen completate de implicații verbale din S. Beckett, J. Joyce, de lozincile studenților revoltați din Sorbonne etc.

Teoria polistilisticii muzicale a fost elaborată de Alfred Schnittke (alocațiunea la Congresul Muzical Internațional al *IMC* din 1971). În optica lui Schnittke, polistilistica reflectă „gândirea muzicală pluridimensională opusă convenționalismului academist și avangardist pășind peste cea mai statornică convenție, cum este noțiunea de stil interpretată ca un fenomen pur steril” [5, p. 327]. Dezvoltând ideile lui A. Schnittke, Valentina Holopova propune o clasificare proprie a lucrărilor polistilistice. Citarea și apelarea la aluzii se apreciază de cercetătoare ca „principalele procedee polistilistice”, iar **varietățile** tipologice ale ei sunt formulate de Holopova ca cele bazate pe „difuzie, collage și pluralism”, [6, p. 187]. V. Holopova comentează tipul pluralistic al polistilisticii în felul următor: „Polistilistica pluralistică constituie un procedeu relativ nou axat pe modulația stilistică latentă și treptată realizată în cadrul unui și aceluiași organism artistic (de exemplu — de la Bach la Berg în unele segmente din *Omagiu lui Paganini* de Schnittke). În rezultat, se conturează un anumit stil căruia nu-i este străin nici un alt stil (anume așa este concepută *Simfonia nr. 3* de Schnittke)”, [6, p. 187]. Karheinz Stockhausen desprinde două procedee de coeziune a elementelor componente din cadrul lucrărilor polistilistice. Primul procedeu se referă la collage, al doilea se axează pe simbioză, difuzie. În optica lui Stockhausen, simbioza muzicală seamănă cu cea biologică, ea presupune întrepătrunderea elementelor constitutive opusă suprapunerii, juxtapunerii adică coliziunii între ele tipice procedeeului de collage [apud: 7, p. 437].

În opinia noastră, unele atare formule precum „polistilistica bazată pe difuzie, pe simbioză „lărgesc până la infinit aria semantică a polistilisticii, eliminând atât specificul ei, cât și aprecierea noțională a fenomenului abordat. În cazul dat, noi avem, de fapt, un atare fenomen pe care îl putem aprecia anume ca *metastilistică* în sensul restrâns al cuvântului. „Dacă noțiunea de polistilistică accentuează prezența mai multor elemente componente, ale căror contacte au deseori un caracter paradoxal... metastilistica are o altă semnificație depășind cadrul speciilor contrare, ale celor genetic străine”<sup>18</sup>. Lucrările metastilistice nu cuprind un așa număr impunător de legături intertextuale ca cele polistilistice. Atât frecvența mai rară a apariției textelor sau a lexemelor străine modificate, cât și dominarea unității stilistice a elementelor componente asupra contrastului între ele sunt specifice fenomenelor metastilistice care ocupă un loc intermediar între exponenții stilului sintetic și lucrările polistilistice.

Putem conchide că studierea mai avansată și diferențiată a fenomenelor polistilistice și metastilistice în arta muzicală poate servi la aprofundarea cunoștințelor în domeniul intertextualității artistice.

### Referințe bibliografice

1. KRISTEVA, J. *Recherches sur une semanalyse*. Paris: Ed. du Seuil, 1969.
2. GENETTE, G. *Palimpsestes. La litterature au second degre*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.
3. ЛОСЕВА, О. *Музыкальная цитата в «эпоху цитирования»*. В: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинско-го: Интервью. Статьи. Воспоминания*. Москва: МГК, 2011.
4. ВЕРИШКО, О. *Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова*. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2004.
5. ШНИТКЕ, А. *Полистилистические тенденции в современной музыке*. В: Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва: Композитор, 1990.
6. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства*. Москва: Музыка, 1994.
7. ЧИГАРЁВА, Е. *Полистилистика*. В: *Теория современной композиции: Учебное пособие*. Москва: Музыка, 2007.

18 Дружкин, Ю. *Рабочие материалы к статье „Глядя из нулевых»*. В: *Гармония. Международный музыкальный культурологический журнал*. Disponibil pe Internet: <<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=20288&txid=429>>.

## VIZIUNI INTERPRETATIVE ASUPRA CONCERTULUI PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE G. F. HÄNDEL (H. CASADESUS)

### INTERPRETATIVE VISIONS ON THE CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY G. F. HÄNDEL (H. CASADESUS)

VLADIMIR ANDRIEȘ,

conferențiar universitar interimar, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Concertul pentru violă și orchestră h-moll de G. F. Händel a devenit cunoscut publicului larg în anul 1924 fiind prezentat de renumitul pe atunci violist francez H. Casadesus. Cu toate că tematismul și formele în care sunt articulate cele trei mișcări ale concertului sunt menținute aparent în tradițiile epocii barocului, o analiză mai minuțioasă a discursului confirmă presupunerile că acest concert a fost compus (și nu doar reconstituit și redactat) la începutul sec. XX de H. Casadesus în stilul lui G. F. Händel. Despre aceasta vorbesc unele mijloace de dezvoltare a materialului muzical, planul tonal foarte bogat (în special în partea I), cizelarea constructivă a formei, componența orchestrei, scoaterea în prim plan a solistului ș.a. Însă, indiferent ce procent din textul Concertului aparține mâinii lui G. F. Händel și cât a fost completat/redactat de H. Casadesus, acesta prezintă o lucrare de o frumusețe și de o valoare artistică incontestabilă, îndrăgită de majoritatea violiștilor oferindu-le numeroase prilejuri pentru a-și demonstra atât abilitățile tehnice, cât și muzicalitatea.*

**Cuvinte cheie:** G. F. Händel, H. Casadesus, baroc, concert pentru violă, forma ritornelică, ritornel, interludiu, trăsături de arcuș.

*The Concerto for viola and orchestra h-moll by G. F. Händel became familiar, to the public in 1924 when it was presented by H. Casadesus, a French viola player who was famous at that time. Despite the fact that the themes and forms in which are articulated the three movements of the Concerto are apparently maintained in the traditions of the baroque epoch, a more thorough analysis of the discourse confirms the suppositions that this concerto was composed (not just reconstituted and revised) at the beginning of the 20th century by H. Casadesus in G. F. Händel's style. This is shown by some means of developing the musical material, the extremely rich tone plan (especially in part I), by the constructive polish of the form, the composition of the orchestra and the place of the soloist at the forefront etc. But no matter what percentage of the Concerto text belongs to G. F. Händel's hand and what was completed / revised by H. Casadesus this concerto is a work of uncontested beauty and value that most of the viola players are fond of and that offers them numerous occasions to demonstrate both their technical abilities and musicality.*

**Keywords:** G. F. Händel, H. Casadesus, Baroque, viola Concerto, Ritornello form, Ritornello, interlude, bowing techniques,

G. F. Händel alături de marele său contemporan J. S. Bach este considerat pe bună dreptate unul din titanii Barocului. Händel nu a fost un creator de forme sau genuri noi, ci a folosit cele moștenite de la predecesori, reușind prin extinderea și amplificarea acestora (atât structurală cât și expresivă) să le aducă la un grad de perfecțiune și de universalitate necunoscut înainte de el.

Viața lui Händel este o reflectare fidelă a epocii în care a trăit și a activat compozitorul, iar opera sa rezumă principalele trăsături caracteristice ale artei muzicale baroce.

„În strâns contact cu toată societatea timpului, de la capete încoronate — în palatele cărora avea accesul liber — la micii burghezi cu care își petrecea ore întregi în faimoasele cafenele londoneze, în relații directe cu cele mai de seamă personalități muzicale ale lumii, — Scarlatti și Corelli, Telemann și Mattheson, Buxtehude și Gluk — cu cele mai mari nume ale artei și literaturii engleze contemporane, ca Swift și Hogarth, Pope și Fielding, cu cardinali romani, prinți germanici și regi britanici, ca și cu micii pastori anglicani sau vânzători de cărbuni și tâmplari iubitori de muzică, Händel nu a evitat nici un aspect al vieții epocii sale. Acest contact îi permitea să perceapă pulsul epocii, să-i deslușească aspirațiile și, până la sfârșit, să-i formeze gustul pentru frumosul muzical, chiar dacă la început părea a i se supune. Participând la tot freământul contemporan, acest titan cu o discreție neobișnuită în ceea ce privește viața sa intimă urmărea, perseverent și cu forța de neclintit impulsul său creator” [1].

Ca și J. S. Bach, Händel a acumulat o mare parte din cunoștințele sale muzicale copiind partiturile altor compozitori. Stilul său combină inventivitatea melodică, verva și flexibilitatea inspirată a muzicii italiene, măreția și amploarea, poezia și contrastele caracteristice compozitorilor englezi, ritmurile dansante, teatralitatea și expresia dramatică a școlii franceze, rigoarea arhitecturală a formelor și măiestria contrapunctică a compatrioților săi germani. Însă muzica sa niciodată nu a fost percepută ca una lipsită de originalitate fiind caracterizată de o mare inventivitate melodică, de exuberanță și libertate creativă. În lucrările sale instrumentale compozitorul a știut să îmbine culorile orchestrei, să mixeze astfel timbrurile instrumentelor încât să genereze niște efecte sonore inedite, iar în operele și oratoriile sale el a reușit să întruchipeze toate emoțiile și pasiunile umane și să creeze niște personaje expresive și veridice.

Moștenirea artistică a lui Händel este imensă, incluzând lucrări aproape în toate genurile muzicale practicate în epoca Barocului. Creația sa instrumentală cuprinde atât muzică orchestrală, cât și numeroase piese camerale. Muzica instrumentală händeliană fiind puternic influențată de școala italiană se caracterizează prin imagini pregnante și clare, printr-un tematism expresiv și melodios. Totodată ea denotă anumite tendințe picturale care o apropie de muzica teatrală compusă de Händel. Aceasta se observă în special în suitele predestinate pentru interpretarea în aer liber — *Water Music* și *Music for the Royal Fireworks*. Printre genurile orchestrale predomină concertul. Händel a compus 23 concerte pentru orchestră, 18 dintre care constituie mostre reprezentative ale genului de *concerto grosso*. Alături de acestea găsim și 24 concerte pentru unul sau două instrumente solistice printre care: 12 concerte pentru orgă (Händel este considerat întemeietorul acestui tip de concert), trei concerte pentru oboi, câteva pentru vioară, câte unul pentru harpă și clavecin.

În unele cărți și ediții informative (ca de exemplu *Victor Book of concertos* de A. Veinus [2] sau *The New Grove Dictionary* [3]) în lista concertelor händeliene figurează și *Concertul pentru violă și orchestră h-moll*. Astăzi această lucrare este inclusă frecvent în programele de concert ale celor mai cunoscuți interpreți la violă, făcând parte și din repertoriul didactic. *Concertul pentru violă și orchestră* a devenit cunoscut publicului larg în anul 1924 (conform unor surse în 1925) fiind prezentat de renumitul pe atunci violist francez H. Casadesus.

Henri Gustave Casadesus (1879—1947) a fost un talentat interpret la violă și editor descendent dintr-o familie de muzicieni cu tradiții. Fiind foarte interesat de instrumentele rare, el împreună cu C. Saint-Saëns a înființat în 1901 la Paris *Societatea instrumentelor vechi* care a funcționat până în anul 1939. Societatea oferea muzicienilor interesați posibilitatea de a folosi în practica lor concertistică aceste instrumente.

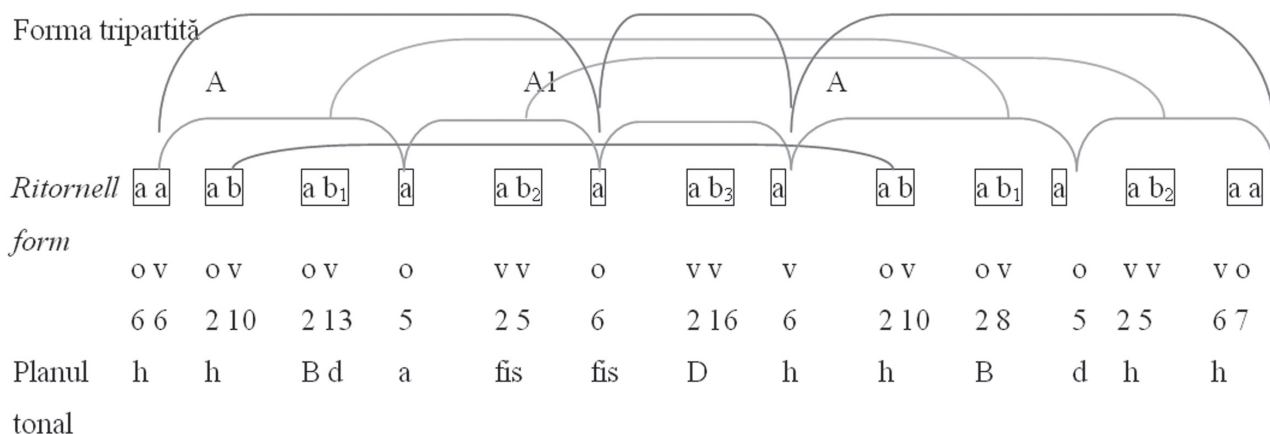
Unul din factorii datorită cărora H. Casadesus și frații săi au devenit celebri a fost „descoperirea” lucrărilor din secolele trecute și atribuite lui J. S. și J. C. Bach, G. F. Händel și W. A. Mozart. La timpul lor aceste lucrări s-au bucurat de o mare popularitate, ulterior însă, după o analiză stilistică serioasă s-a ajuns la concluzia că ele nu erau tocmai ceea ce păreau a fi. De fapt, se presupune că frații Casadesus au scris ei înșiși majoritatea acestor piese în stilul compozitorilor vechi și nici nu au negat acest lucru. Printre cele mai cunoscute concerte redactate sau poate chiar semnate de H. Casadesus se numără și concertele pentru violă și orchestră de G. F. Händel și J. C. Bach. Ambele concerte sunt niște lucrări solide și reprezentative, vizualizând bine calitățile artistice și abilitățile tehnice ale interpretului.

*Concertul pentru violă și orchestră h-moll* de G. F. Händel este structurat tradițional în trei mișcări. Acest concert este în mare parte axat pe solist, orchestra situându-se pe planul secund. În tot discursul muzical predomină metoda de expunere „întrebare-răspuns” între solist și orchestră, atât de proprie concertelor baroce. Dacă orchestra vine cu „întrebarea”, viola are mereu „răspunsul”, după orice replică „rostită” de violă auzim incursiunile orchestrei. Această metodă este folosită pentru a pune în evidență stilul concertant al lucrării și se manifestă pe parcursul tuturor celor trei mișcări.



Partea I *Allegro moderato* se caracterizează printr-o tensiune continuă grație structurii ritmice și numeroaselor pasaje rapide care solicită o amplă folosire a tuturor registrelor instrumentului — de la sunetele grave ale coardei *c* până la înălțimile armonice ale coardei *a*. Discursul se structurează într-o formă ritornelică (*Rittornellform*) caracteristică concertului baroc. În același timp repriza *quasi*-identică denotă și trăsăturile evidente ale unei forme tripartite, iar reluarea compartimentului a  $b_2$  în repriză în tonalitatea de bază spre deosebire de cea de dominantă din expoziție scoate în evidență și prezența principiului de sonată.

### Schema formei p.I



Concertul debutează cu tema ritornelii la orchestră după care intră viola cu aceeași temă (exemplul 1). Trebuie să menționăm că toate interludiile se bazează pe un material tematic comun și doar puțin modificat de fiecare dată. Astfel în această parte în permanență alternează două tipuri de tematism, fapt ce ne permite să le denumim convențional *temă principală* (ritornela) și *temă secundară* (interludiile).

### Exemplul 1.

Convriht © Music Well

Tematismul ritornelii are un caracter energetic, plin de dinamism care se păstrează pe parcursul întregii mișcări. El sună preponderent la orchestră, în partida violei fiind reluat aproape identic de trei

ori, de fiecare dată în tonalitatea de bază. Toate aceste reprize trebuie cântate *forte* cu arcuș larg pentru a reda caracterul hotărât al temei și a crea senzația unui nou început.

Interludiile sunt mai grațioase, uneori chiar melancolice. O sarcină importantă a interpretului este căutarea permanentă a unor nuanțe de sonoritate și a unor hașuri variate pentru depășirea monotoniei tematice care riscă să obosească ascultătorul, ținând cont de frecvențele reveniri ale ambelor teme.

Primul interludiu (exemplul 2) în contrast cu tema ritornei este menținut în nuanța de *piano*. Tematismul cantabil cere un sunet moale, catifelat care se poate obține prin niște mișcări foarte elastice ale *poignet*-ului. Același caracter al muzicii se păstrează și în interludiul următor, însă pasajele ascendente dinamizează și impulsionează discursul. Ele solicită o tehnică mai variată, trăsături de arcuș combinate și o mișcare foarte liberă a mâinii stângi în toate pozițiile.

Interludiul central este cel mai desfășurat și conține mai multe elemente tematice diferite care solicită o tehnică performantă a mâinii stângi, susținută de un sunet puternic asigurat de mâna dreaptă. În numeroasele pasaje lungi trebuie evitată cântarea mecanică a gamelor care se poate obține în mare parte grație nuanțării dinamice fine.

Reluările interludiilor din repriză nu trebuie să fie doar niște repetări mecanice. După cum spunea ilustrul muzicolog Iu. Holopov, „repriza este necesară pentru a nu se repeta expoziția” [4]. Chiar dacă textul muzical se repetă aproape întocmai, interpretul trebuie să găsească noi variante interpretative, folosindu-și din plin imaginația artistică și abilitățile tehnice.

#### Exemplul 2.

The image shows a musical score for Example 2, consisting of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a box containing the number '2'. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Partea II *Andante ma non troppo* scrisă într-o formă bipartită dublă introduce un contrast emotiv vis-a-vis de partea I aducând un spirit liniștitor.

A	B	A	B
a b a	c d	a	c a

Discursul debutează cu o temă cantabilă în *piano* (exemplul 3) care trebuie să fie interpretată cu sunet fin și moale. Liniile melodice grațioase, armoniile simple, dar expresive, creează o atmosferă aparent calmă, însă plină de o tensiune interioară.

## Exemplul 3.

II

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows a violin part (top) and a piano accompaniment (bottom). The violin part begins with a dynamic marking of *mp* and includes a crescendo. The piano accompaniment is marked *Andante sostenuto* and *p*. The second system continues the violin part with a dynamic marking of *f* and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment continues with a *cresc.* marking.

Interpretul trebuie să sesizeze bine forma temei articulând fraze lungi și demonstrând sensibilitate, dar și măiestrie în mânuirea arcușului, în schimbarea pozițiilor și a coardelor.

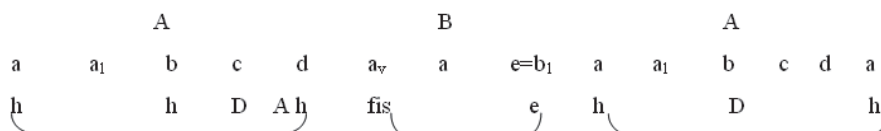
Secțiunea centrală este marcată de expunerea orchestrală menținută în același caracter interiorizat, meditativ. Viola intervine cu un șir de secvențe bazate pe intonații expresive de implorare (exemplul 4.) care prin mișcarea ascendentă și prin creșterea treptată a dinamicii aduc la culminația acestei părți realizată într-un *forte* monumental.

## Exemplul 4.

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows a violin part (top) and a piano accompaniment (bottom). The violin part begins with a dynamic marking of *pp* and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment is marked *f* and *pp*. The second system continues the violin part with a dynamic marking of *f* and includes a *p* marking. The piano accompaniment continues with a *p* marking.

Repriza dinamizată și redusă substanțial ca dimensiune începe în tonalitatea *la minor* readucând imaginile inițiale, însă într-o nuanță timbrală și dinamică cu totul diferită: tema sună la orchestră în *sf*. Revenirea la tonalitatea de bază se realizează prin *mi minor* în care sună tema compartimentului secund din nou la orchestră. Incursiunea de încheiere a solistului trasează un arc tematic și tonal cu începutul părții care imprimă formei o unitate deosebită. Principala dificultate în interpretarea acestei părți constă în obținerea unui sunet omogen pe toate corzile instrumentului, dar și găsirea în același timp a unei palete sonore bogate și variate. Pe parcursul acestei părți trebuie folosit un *vibrato* mai calm adecvat epocii.

Partea III *Allegro molto energico* care încheie *Concertul* este foarte dinamică și vioaie. Arhitectonica acestui final repetă aproape întocmai tiparul primei părți a *Concertului*: aceeași formă ritornelică structurată într-o compoziție tripartită. Și aici toate interludiile se bazează aproximativ pe același material tematic care în fiecare din ele apare într-o variantă nouă.



Metrul de 6/8 imprimă tematismului evidente trăsături de gigă. Pentru redarea caracterului dansant al ritornelii (exemplul 5) este necesar de a accentua timpii tari ai frazelor și de a folosi *spiccato baroc*<sup>1</sup>.

### Exemplul 5.

Pe alocuri sesizăm anumite repercusiuni cu imaginile dramatice din partea I (spre exemplu, în interludiul c, exemplul 6).

### Exemplul 6.

<sup>1</sup> Acest tip de *spiccato* se cântă în jumătatea de jos a arcușului cu mișcări de o amplitudă mai mare din care motiv se apropie mai mult de *detaché* decât de *spiccato* clasic.



Pe parcursul întregii părți solistul domină asupra orchestrei și dacă în părțile precedente observăm o succesiune de secțiuni *tutti* și *soli* în care se manifesta spiritul competitiv al concertului baroc, în final episoadele orchestrale practic lipsesc, discursul amintind mai mult concertele solistice din epocile următoare. Însăși tempoul *Allegro molto* imprimă finalului un caracter de virtuozitate care presupune posedarea perfectă a diferitelor trăsături de arcuș (*detaché*, *staccato*, *spiccato*, arcușuri combinate). Toate aceste procedee tehnice trebuie interpretate în stil baroc, eliberând sunetul imediat după atac. Una din dificultățile acestui final constă în frecvențele schimbări de poziție a mâinii stângi.

Cu toate că tematismul și formele în care sunt articulate cele trei mișcări ale *Concertului* sunt menținute aparent în tradițiile epocii barocului, o analiză mai minuțioasă a discursului confirmă presupunerile că acest concert a fost compus la începutul sec. XX de H. Casadesus în stilul lui G. F. Händel. Despre aceasta mărturisesc unele mijloace de dezvoltare a materialului muzical, planul tonal foarte bogat cu modulații destul de îndrăznețe în tonalități ce depășesc înrudirea diatonică (în special în partea I), cizelarea constructivă a formei, componența orchestrei (două flaute, două fagoturi, grupul de coarde fără *basso continuo*), scoaterea în prim plan a solistului (mai ales în final) ș.a. Însă, indiferent ce procent din textul *Concertului* aparține mâinii lui G. F. Händel și cât a fost completat/redactat de H. Casadesus acesta prezintă o lucrare de o frumusețe și de o valoare artistică incontestabilă, îndrăgită de majoritatea violiștilor oferindu-le numeroase prilejuri pentru a-și demonstra atât abilitățile tehnice, cât și muzicalitatea și indubitabil merită a fi studiat și interpretat.

#### Referințe bibliografice

1. NICOLESCU, M. *Händel*. București: Editura muzicală, 1959, p.22.
2. VEINUS, A. *Victor book of concertos*. New York: Simon and Schuster, 1948.
3. HICKS, A. Händel Georg Frideric. **In:** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.VIII, p.83-139. London: Oxford University Press, 1990.
4. Citat după: Кириллина Л. Слово об учителе. **В:** *Laudamus*. Москва, Композитор, 1992, стр.10.

## DIVERTISMENTELE DE LA VERSAILLES

### DIVERTISSEMENTS AT THE PALACE OF VERSAILLES

ANA MARIA PUIU,

lector universitar, doctorandă,

Universitatea „Spiru Haret”, București, România

*Palatul Versailles: cel mai bogat teren de distracție din lume pentru regalitate (familie regală). Un palat potrivit pentru un rege și nu un rege oarecare, ci Louis al XIV-lea, „Regele Soare”, care a domnit timp de 72 de ani și autoprosălăvirea căruia nu avea limite. Începând cu 1661 el a transformat o cabană de vânătoare într-un palat sclipitor. Influența muzicii lui Lully a produs o revoluție radicală în stilul dansurilor chiar la curtea din Versailles. Mișcările lente și grandioase care au dominat până la acel timp au fost înlocuite cu balet vesele (pline de energie) cu ritm rapid.*

**Cuvinte cheie:** muzică franceză, divertismente, muzică de dans, balet, spectacol, dansuri, balet de curte, muzică de divertisment.

*The Palace of Versailles: The world's most opulent playground for royalty! A palace fit for a king! And not just any king, but Louis XIV, the „Sun King,” who reigned for 72 years and whose self-glorification knew no bounds. Starting in 1661, he transformed a humble hunting lodge into a glittering palace. The influence of Lully's music produced a radical revolution in the style of the dances at the court of Versailles itself. Instead of the slow and stately movements which had prevailed until then, he introduced lively ballets (full of energy) with of rapid rhythm.*

**Keywords:** French music, divertissements, dance music, ballet, performance, dances, court ballet, divertissement music.

Când Ludovic al XIV-lea, în vârstă de 23 de ani, declară — la moartea lui Mazarin — că de acum încolo va lua frânela guvernării în mâinile lui și nu va mai exista prim-ministru, un complex de împrejurări fericite făcea din Franța prima din puterile europene.

Politețe, magnificență, adorație, aceasta este atmosfera de la Versailles, în care se scaldă Ludovic al XIV-lea încă de la naștere. Tânărului rege, căsătorit la 8 iunie 1660 cu Maria -Tereza, Infanta Spaniei, îi plăceau petrecerile. E vremea de aur. „Balurile, reprezentațiile de teatru, plimbările cu trăsura și vânătorile erau frecvente” — precizează doamna de Motteville. „Nimic din ceea ce putea distra nu lipsea. Palatele și parcurile păreau tărâmurii fermecate. În mai 1664, curtea, care număra 600 de persoane, fără a socoti dansatorii, actorii și artizanii, asista la serbările splendide, numite *Plăcerile insulei fermecate*”.

Într-o atmosferă de feerie, constant și artistic menținută, Lully și orchestra sa cântă, Moliere joacă alături de trupa sa comedii galante, întrerupte de *balete*, se organizează jocuri și concursuri, pe care le animă însuși regele prin prezența sa. Fiind mare amator de spectacole de teatru și balet îi plăcea să se înveșmânteze în costume strălucitoare. Serbările de la Versailles au depășit prin strălucire tot ce se văzuse până atunci.

Ludovic al XIV-lea hotărî să facă din curtea Franței cea mai faimoasă curte din lume, dând astfel *muzicii* un rol primordial. Versailles devine centru însuflețit, de unde *muzica franceză* va străluci. La curtea lui Ludovic se cultiva cu predilecție genul de balet, gen favorit, spectaculos, alcătuit din dansuri franceze și exotice într-un decor bogat, regizate a l'italienne (după model italian).

Relația de interferență a muzicii dramatice cu *dansul* constituie o caracteristică a *spectacolului* francez. În sec. al XV-lea „entremets” (intermedii — pantomime reprezentate în timpul petreceriloracompaniate de coruri, *dansuri și muzică*, utilizând fastul entre-urilor și mașinărilor care ofereau efecte neobișnuite de deplasare a decorurilor, asemănătoare cu montările din *rappresentazioni* italiene) sunt realizate la curtea de la Bourgogne.

În Renaștere se poate constata prezența *divertimentelor*, mascaradelor, intrările fastuoase ale suveranilor care, toate, acordă primul loc montării, situând pe plan secund muzica și poezia. Treptat, pentru a distinge dansurile cu forme fixe de cele în care pașii erau în întregime inventați pentru reprezentație (Brande, Balletto) în Franța se va adopta pentru cele din urmă numele de ballets. În același timp cu preocupările pentru reconstituirea declamației cântate prin Academia de poezie și muzică animată de Baif, se cultivă îmbinarea în *divertimente* a muzicii, poeziei și dansului.

Puțin după începerea activității Academiei, se reprezintă *Paradis d'Amour* (1572), pentru care Ronsard însuși a scris versuri, anticipând concepția viitoarelor *balete de curte*.

După o perioadă de dramatice frământări provocate de luptele sociale, evoluția acestui gen de *spectacol* va continua. Există se pare o singură excepție — reprezentarea unui *Ballet de Provinces Francaises* dată de Caterina de Medicis în onoarea unor ambasadori. Această reluare a preocupărilor artistice, în condițiile unei oarecare restabiliri a liniștii în luptele de rivalitate religioasă și politică pe care le cunoscuse Franța, va fi marcată de un spectacol montat cu prilejul (obicei social monden al epocii) unei căsătorii regale.

*Ballet comique de la Reyne*, este de fapt primul *balet de curte*, deschizând drumul unei întregi serii de producții artistice. Precedat de uvertură, *baletul* mai cuprindea texte recitate, arii, coruri, dansuri și pantomime, desfășurate într-o anumită aranjare logică, pentru a povesti avatarurile anticei Circe, frumoasa magiciană a legendelor antice. Montarea scenică este impresionantă cu grădini, palate, grote, din lumea mitului antic, cărora li se adaugă ingenioase apariții de zeități. *Spectacolul* se termina cu un amplu final, „grand ballet”, compus după spusele autorilor din „40 de pasaje sau figuri geometrice de dans”.

Muzicienii își îndreaptă atenția spre dezvoltarea *baletului comique*, care prin 1610 se transformă în „*Balet melodramatique*” adoptând stilul declamației cântate, cultivat de ariile de curte.

Desfășurarea *muzicală* este întrețesută cu alternări de coruri, dansuri, pantomime, recitări, arii (în maniera ariilor de curte), cu caracter dramatic, grand ballet final, toate ordonate de parcurgerea

subiectului. Montarea, care până atunci recurgea la plasarea simultană, în sala de spectacol, a decorurilor necesare diferitelor momente ale *baletelor* se modifică, abandonează această manieră, preferând schimbările (a vue, la vedere) succesive.

Dansatorii, după moda vremii, erau în general gentilomi și un mic număr de balerini (balodines ai regelui). În spectacolele numite *Ballets du Roy* (cum este și *Delivrance de Renaud*) nu apăreau decât bărbați chiar în travesti; în cele numite *Ballets de la Reyne* erau admise și femeile. Marile finaluri „Grand ballet” erau dansate doar de nobili, femei și bărbați, bucurându-se uneori de augusta participare a regelui și reginei. Pentru fastul *spectacolului*, în afara unor entrees care punctau aparițiile de seamă, aveau permisiunea să-și organizeze o „intrare” specială și muzicienii, ca participanți direcți la acțiune.

*Muzică de divertisment, baletul de curte* se va supune formelor și ritmurilor dansului. De-a lungul existenței sale (cea mai mare parte a sec. al XVII-lea) *baletul de curte* nu va fi dansat de profesioniști ci de prestigioși amatori, printre care membrii familiei regale. Genul nu va înceta să câștige în amploare fastuoasă, până la Lully, care îi va conferi desăvârșirea.

În ceea ce privește *dansul*, Lully se ocupa de el foarte mult. După cum spune Lecerf, la *balete* el modifica intrările, inventa pași de expresie în concordanță cu subiectul, și când era nevoie dansa înaintea balerinilor pentru a-i face să înțeleagă mai bine ideile.

Cea mai caracteristică sursă de inspirație pentru *muzica* sa instrumentală rămâne ce a vechilor *dansuri de curte*: passe — pied, menuet, giga, bourrée, ciaccona, passacaglia. *Ariile de dans*, compuse cu predilecție pentru orchestră de coarde, erau proprii nu numai scenelor de *balet* (în care Lully a avut curajul de a introduce femei dansatoare), ci acompaniau și diversitatea evenimentelor scenice, a sentimentelor trăite, de multitudinile de personaje, integrându-se în complexitatea dramaturgiei muzicale [1, p.238].

*Dansurile* lui Lully sunt descrise astfel de Georges Muffat în a II-a parte a cărții sale, *Florilegium*: Modul de execuție a ariilor de dans pentru orchestra de coarde în stilul genialului Lully a cucerit aplauzele și admirația lumii întregi; și într-adevăr el este de o inventivitate uimitoare, încât abia îți poți imagina ceva mai fermecător, mai elegant, mai desăvârșit [2, p.38].

Totul este înmănunchat aici: grație, agilitate, vigoare, varietatea ritmurilor, suplețe incomparabilă, perfecțiune absolută. Lully a însuflețit *dansurile*, reacționând împotriva tendinței din epoca sa de a executa dansurile prea lent, reînviindu-le tempoul. Pentru aceste *dansuri* mai repezi, era necesar să se născocască noi figuri de dans, pe care le inventa el însuși.

Ne putem doar imagina cum arăta o seară la la Curtea Regelui Soare — costume și bijuterii opulente, peruci luxuriante și pantofi cu toc în care strălucea chiar Ludovic însuși în fața supușilor săi, *dansuri* elegante cu figuri complicate, totul în acordurile muzicii acelei fabuloase epoci! O lume rafinată, în care desăvârșirea, dar și aparența erau ridicate la rang de artă.

Datorită domniei lungi a lui Ludovic al XIV-lea, (72 de ani), domnie marcată de grandoare și magnificență, Lully a trebuit să se adapteze nevoilor regelui și să își axeze repertoriul treptat pe operă și imnuri aduse protectorului său. Perioada *muzicii de dans* de la curte s-a încheiat din păcate odată cu pierderea interesului lui Ludovic față de această artă, datorită înaintării în vârstă. Cu toate acestea posteritatea îi datorează înființarea primei *Academii de dans* și profesionalizarea baletului (1661) pe care l-a adus la un nivel și o calitate fără precedent!

### Referințe bibliografice

1. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. București, 2002.
2. ROMAIN, R. J. B. *Lully*. București, 1968

## ÎMBOGĂȚIREA VERTICALEI ARMONICE ȘI EMANCIPAREA DISONANȚEI ÎN CREAȚIA TÂRZIE A LUI F. LISZT

### THE ENRICHMENT OF THE HARMONIC VERTICAL IN F. LISZT'S LATEST WORKS

VICTORIA MELNIC,

profesor universitar interimar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Lui F. Liszt îi revine un loc de seamă printre compozitorii romantici care și-au adus aportul la dezvoltarea verticalei armonice și la îmbogățirea structurii acordului. În creația lui își încep existența numeroase acorduri noi generate atât de diverse modificări ale structurii terțare, cât și de alte principii structurale. Exemple în acest sens găsim în piesele „Ossa arida”, „Unstern!”, „Mephisto-Waltz” nr.1 și nr.3 ș.a. Unii cercetători ai creației lisztiene menționează că în ultimele piese ale compozitorului apar chiar cvartacordurile. Însă la o privire mai atenționată se poate constata că în realitate acestea sunt totuși acorduri de structură terțară puternic modificată prin includerea unor tonuri străine de acord. Totuși în piesa „Norii cenușii” Liszt a folosit acorduri de cvarte în calitate de consunări de sine stătătoare. Bazându-se pe limbajul armonic al romantismului timpuriu (în special, pe cel al lui Schubert) Liszt a avansat puternic dezvoltarea armoniei romantice aducând-o în pragul schimbărilor radicale care s-au produs în secolul XX.*

**Cuvinte cheie:** verticala armonică, acord, emanciparea disonanței, cvartacord, pentacord, acord diatonic complet

*F. Liszt takes a place of note among the romantic composers who made their contribution to the development of the harmonic vertical and enrichment of the accord structure. In his creation there appear numerous new accords generated both by diverse modifications of the third structure and other structural principles. In this respect we can find examples in his compositions „Ossa arida”, „Unstern!”, „Mephisto-Waltz” No.1 and No.3 etc. Some researchers of Liszt's creation have mentioned that there appear even quartal chords. But at a closer look it is possible to state that, as a matter of fact, these are still accords of third (tierce) structure strongly changed by including some tones that are not common to an accord. However, in the piece „Grey Clouds” Liszt used quartal chords as independent aggregates. Relying on the harmony language of early romanticism (especially that of Schubert) Liszt promoted (advanced) the development of romantic harmony bringing it to the threshold of radical changes that occurred in the 20th century.*

**Keywords:** harmonic vertical, chord, dissonance emancipation, quartal chord, quintal chord, complete diatonic chord

Verticala armonică constituie una din caracteristicile tipologice de bază ale spațiului muzical reprezentând secționarea țesutului muzical multivocal în simultaneitate. Ea exprimă relațiile între înălțimile diferitelor sunete și evidențiază momentul sunării simultane a acestora în cadrul unor structuri sonore verticale denumite acorduri [vezi 1, capitolul 2]. Cum menționează P. Boulez „acordul este o noțiune atașată în esență de dezvoltarea armonică a muzicii; o superpoziție de sunete având o logică în ele însele, în propria lor structură, și o logică prin înlănțuire, în ceea ce se numește grad de consonanță sau disonanță” [2, p. 281]. Dacă în muzica clasică acordurile au avut în special o funcție dependentă de ierarhia tonală, mai târziu ele devin agregate sonore importante prin ele însele, prin posibilitățile expresive și coloristice ale lor. Definițiile tradiționale ale acordului se rezumă de obicei la constatarea structurii terțare a lui care se explică pe baza principiului rezonanței naturale. Evoluția artei muzicale a adus însă la formarea unor acorduri noi care nu se mai bazează pe suprapuneri de terțe ci incorporează deja oricare alte intervale. Astfel acordurile de structură terțară din fenomene generale devin niște fenomene particulare de organizare a verticalei armonice. Noile definiții care prezintă acordul ca un agregat sonor ce poate avea orice structură intervalică „reflectă înlocuirea monismului structural cu un pluralism... și îmbină de fapt viziunile despre armonie în general și despre armonia sec. XX în particular” [3, p. 49].

Procesul de dezvoltare a structurii acordului care a adus la schimbările esențiale despre care s-a vorbit mai sus își are începuturile în epoca romantismului, în creația unor astfel de compozitori ca



Chopin, Wagner, Musorgski. Reputatul muzicolog rus S. Grigoriev menționează că „în sec. XIX în dezvoltarea structurii acordului se manifestă două tendințe opuse: spre creșterea și spre micșorarea numărului de sunete în acord. Ambele tendințe generează noi forme de acorduri evident contrastante între ele” [3, p. 68]. Pe de o parte crește simțitor numărul acordurilor de septimă și de nonă, apar de asemenea și acorduri de șase și mai multe sunete care, de fapt, prezintă deja niște formațiuni polistructurale (polifuncționale și poliacordice). Pe de altă parte foarte frecvent se folosesc și acordurile incomplete (fără cvintă sau fără terță). Ambele tendințe își găsesc o continuare firească în muzica sec. XX.

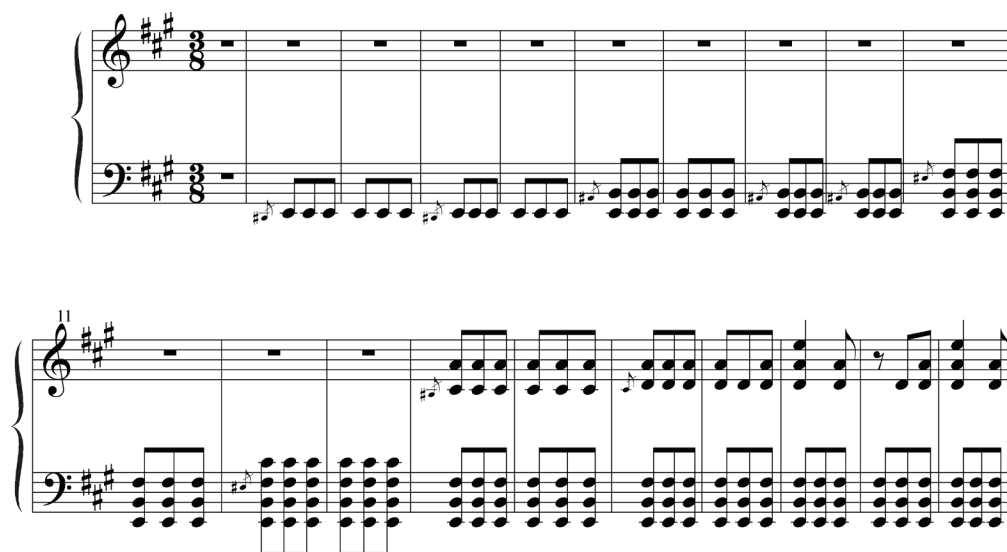
Un loc de seamă printre compozitorii romantici care și-au adus aportul la dezvoltarea și îmbogățirea structurii acordului îi revine lui Liszt, el „devenind un pionier în construcția unor acorduri noi” [4, p. 782], experimentând cu diverse îmbinări acordice și anticipând astfel germeii atonalismului chiar înaintea lui Wagner. Fiica compozitorului, Cosima (soția lui Wagner), notează în jurnalul său pe 27 și pe 29 august 1878 că Wagner i-a mărturisit că a furat *Tristan-acordul* de la Liszt [5]. Într-adevăr, analizând primele măsuri din liedul *Ich möche hingehen* compus încă în anul 1844 mărturia lui Wagner poate fi ușor probată (exemplul 1).

**Exemplul 1.** *Ich möche hingehen.*



În creația lui Liszt își încep existența numeroase acorduri noi generate atât de diverse modificări ale structurii terțare, cât și de alte principii structurale. În multe lucrări muzicologice de referință consacrate diferitelor probleme ale armoniei romantice și contemporane este citat începutul *Mefisto-valsului* nr.1 (1859—1862). Aici compozitorul redă scena de acordare a instrumentelor în tavernă prin intermediul stratificării de cvinte în rezultatul căreia se obține o consunare formată numai din cvinte. Acest acord reprezintă de fapt un acord bifuncțional în care septacordul treptei a II (tonalitatea de bază fiind *La major*) este încadrat în armonia dominantei prezentată de sunetul **mi** situat în vocile extreme. În același timp se poate observa că aici se verticalizează o scară sonoră pentatonică „strânsă” într-un acord de structură intervalică mixtă (exemplul 2), obținându-se astfel un **pentacord** (după terminologia propusă de I.Holopov [6, p. 28]).

**Exemplul 2.** *Mefisto-valsul nr.1.*



În piesele din ultimii ani Liszt continuă căutările în domeniul acordicii începute anterior. Spre exemplu prima secțiune a piesei *Ossa arida* (1879) se desfășoară pe fundalul unui complex sonor care verticalizează toate sunetele scării diatonice amplasate pe terțe într-un diapazon ce depășește trei octave cuprins între sunetele **Si** și **mi**<sup>3</sup> obținându-se pe această cale un acord polifuncțional care îmbină toate cele trei funcții tonale ale *Do majorului* sau ale *la minorului* (exemplul 3).

Exemplul 3. *Ossa arida*.

Am putea numi această consunare **acord diatonic complet** sau universal adaptând astfel terminologia propusă de I. Holopov care numește *acorduri complete sau universale* — acordurile care conțin toate cele 12 sunete ale gamei cromatice [6, p. 28]. Inspirat de viziunea lui Ezechiel („O, voi oase uscate, ascultați cuvântul Domnului,„), prin această acumulare de sunete din scara diatonică într-o coloană Liszt ilustrează muzical învierea și înălțarea trupului prin Duhul Sfânt. Prin această abordare originală piesa reprezintă un exemplu fără precedent în istoria muzicii universale.

Principiul acumulării coloanei terțare acționează și în direcție inversă. De exemplu, în piesa *Il pensieroso* septacordul mic micșorat pe treapta IV (viitoarea armonie a lui Rahmaninov) notat ca  $II_7$  a majorului armonic paralel apare după acordul treptei VI lui Schubert ca o îmbogățire a acestuia prin ajutorarea unei subterțe.

Dacă în *Ossa arida* Liszt utilizează un acord complex de structură omogenă, atunci în piesa *Fatalitate! (Unstern!)* găsim niște **poliacorduri** de structură mixtă care incorporează două trisonuri — unul mărit și unul micșorat (exemplul 4).

Exemplul 4. *Fatalitate!*

După cum observă muzicologul Alan Walker „în terifianta culminație a acestei piese (exemplul 5) Liszt amplasează unul împotriva celuilalt două acorduri ce se exclud reciproc” [4, p. 782], iar un alt

cercetător al creației lisztiene Peter Raabe compara sonoritatea acestor acorduri cu bătăile disperate ale unui prizonier în pereții celului sale știind că nimeni nu îl aude [vezi 4, p. 782].

Alte două trisonuri — cel major și cel minor sunt utilizate simultan în piesa *Czárdás obstinée* (exemplul 6).

Exemplul 5. *Fatalitate!*

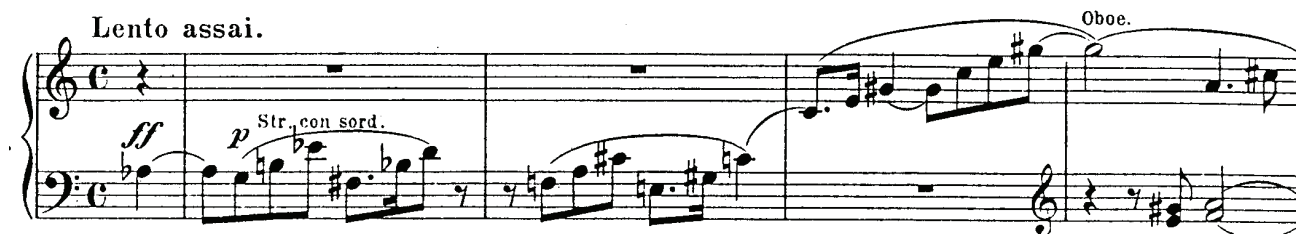


Exemplul 6. *Czárdás obstinée*



Grație structurii sale simetrice formate din două terțe mari și în special faptului că nu poate fi extras din șirul armonicilor naturale, trisonul mărit este un acord fără fundamentală și prin aceasta contribuie la crearea unei ambiguități tonale. Cercetătorul R. Larry Todd afirmă că „Liszt a fost primul compozitor care a folosit trisonul mărit în calitate de sonoritate cu adevărat independentă, luând în considerare implicațiile sale pentru tratarea modernă a disonanței și reflectând sensul evoluției viitoare a tonalității” [7]. Anume secvența cromatică descendentă bazată pe sunetele trisonului mărit formează renumitul șir dodecafonic în simfonia *Faust* care anticipează viitoarele principii seriale (exemplul 7).

Exemplul 7. *Sinfonia Faust.*



În opinia muzicologului R. Larry Todd „primele douăzeci și două de măsuri ale simfoniei *Faust*, de fapt, reprezintă o secțiune de sine stătătoare, aproape în întregime derivată tematic și armonic din trisonul mărit. Separat de ceea ce urmează printr-o pauză lungă, acest compartiment descrie starea izolării auto-impuse a lui Faust” [7, p.110].

În creațiile târzii Liszt utilizează pe larg acest acord (a se vedea *Mefisto-valsul nr.3*, *Chiparoșii de la Vila d'Este* (vezi exemplul 8), *Fatalitate!*, *La lugubre gondola* ș.a.).

Unii cercetători ai creației lisztiene menționează că în ultimele piese ale compozitorului apar chiar **cvartacordurile** și ca exemplu se aduc fragmente din *Fatalitate!*, din *Rapsodia ungară nr. 17* (exemplul 9) sau din *Insomnie* (exemplul 10).

Exemplul 8. *Mefisto-valsul nr.3*



Chiparoșii de la Vila d'Este



Exemplul 9. *Rapsodia ungară nr. 17*



Exemplul 10. *Insomnie*.



La o privire mai atenționată însă se poate observa că în realitate acestea sunt totuși acorduri de structură terțară puternic modificată prin includerea unor tonuri străine de acord. Astfel în *Insomnie* acordul de cvarte apare prin înlocuirea terței cu cvarta (în figurația din bas în același timp sună și terța). În *Rapsodia nr. 17* în realitate sună un acord format dintr-un trison major (notat ca cvartacord) și o septimă micșorată. Așadar „efectul” de structură din cvarte se datorează mai mult ortografiei acestor fenomene sonore decât esenței și efectului acustic produs de ele. Totuși în piesa *Norii cenușii* Liszt a folosit acorduri de cvarte în calitate de consunări de sine stătătoare cu funcțiune de dominantă care se rezolvă în tonică (exemplul 11).

La fel și în introducerea din *Mefisto-valsul nr. 3* observăm oprirea pe cvartacordul **mi#-la#-re#**, care apare ca un acord cu funcție de dominantă față de acordul tonicii **do#-mi#-la#** (exemplul 12).

Exemplul 11. *Rapsodia nr. 17.*Exemplul 12. *Mefisto-valsul nr. 3.*

Compozitorii romantici, după cum se știe, au fost aceia care au generat procesul de **emancipare a disonanței**, proces ce a adus ulterior la o nouă înțelegere a acordurilor disonante și la eliberarea lor de rezolvarea obligatorie în consonanțe. În creația romanticilor se observă tendința de a amâna (uneori foarte mult) momentul rezolvării astfel, încât necesitatea rezolvării slăbește sau chiar dispăre. Multe piese din *Anii de peregrinări* și alte lucrări compuse în diferite perioade ale vieții compozitorului ar putea exemplifica afirmațiile noastre. Liszt, alături de alți compozitori romantici, „vrea să înceteze-nească armonii disonante, care nu rezolvă anumite înlănțuiri funcționale, în așa fel încât să creeze pe această cale un sentiment de neliniște, un sentiment de vagă așteptare” [8, p. 383]. Și totuși, de obicei rezolvarea se produce, consonanța impunându-se până la urmă ca structură principală.

În același timp, după cum mărturisește Th. Balan, Liszt a fost unul din primii compozitori care a descoperit **finalurile disonante** [8, p. 388], finalurile despre care B. Szabolcsi remarcă poetic: „Sfârșitul pieselor pe alocuri se „subțiază”, parcă fiind atârnat în aer sau trece în disonanță” [9, p.53]. Astfel piesa *Bagatela fără tonalitate* se termină cu un secundacord micșorat (exemplul 13), la sfârșitul liedului *Mi-am pierdut puterea și viața* apare septacordul incomplet **mi#-sol#-re#**, iar piesa *Carillon* din suita *Pomul de Crăciun* se termină pe un septacord mic minor al grupului de subdominantă cu cvartă și cu terță (exemplul 14).

Exemplul 13. *Bagatela fără tonalitate.*



## Exemplul 14. Carillon.



De aici rămâne doar un singur pas spre eliberarea completă a disonanțelor de sub tutela consonanțelor. În creația târzie Liszt face și acest pas și printre lucrările lui din ultimii ani găsim și piese întregi alcătuite numai din acorduri disonante. Astfel disonanța devine egală în drepturi cu consonanța. Pentru exemplu pot fi citate piesele *Marș funebru*, *Norii cenușii*, *Fatalitate!*.

Vorbind despre armonia lui Liszt majoritatea muzicologilor menționează în primul rând bogăția de culori și „liberarea coloristică”. Astfel cunoscutul cercetător al creației lisztiene I. Milștein menționa că căutările lui Liszt în domeniul coloritului armonic pot fi asemuite realizărilor lui Delacroix în domeniul nuanțării culorilor. Muzicologul rus scria că în pofida naturii sale de inovator, Liszt nu a fost un compozitor care intenționa cu orice preț să inventeze niște procedee armonice noi, în esență diferite de cele deja existente. El realiza diversitatea prin amplificarea elementelor și prin îmbinarea lor în feluri neașteptate. O trăsătură caracteristică a limbajului armonic lisztian devine astfel, după părerea savantului, utilizarea complexă a elementelor în esența lor simple și tendința permanentă spre noi combinații ale acestora [10, p. 262].

Istoria muzicii cunoaște destule exemple când momentul culminant în dezvoltarea unei epoci în același timp semnalează și începutul epocii următoare. Creația lui Liszt pe bună dreptate poate fi considerată o astfel de culminație și totodată un început, sau, mai bine zis, un impuls pentru evoluția ulterioară a culturii muzicale. De numele marelui compozitor maghiar sunt legate numeroase inovații și descoperiri în domeniul artei muzicale.

Presimțind și anticipând multe fenomene care au apărut în muzică mai târziu, Liszt a fost un adevărat „deschizător de drumuri» și pe bună dreptate este considerat alături de Wagner și Musorgski unul dintre precursorii muzicii contemporane. Muzicologul R. Leibowitz scria că „multe din realizările cele mai radicale ale muzicii contemporane s-au născut pe paginile pieselor lui Liszt, au fost cauzate și determinate de aspirațiile și năzuințele acestui maestru» [citată după 9, p. 56, 57]. Bazându-se pe limbajul armonic al romantismului timpuriu (în special, pe cel al lui Schubert) Liszt a avansat puternic dezvoltarea armoniei romantice aducând-o în pragul schimbărilor radicale care s-au produs în secolul XX. „Artist de acțiune într-o intensitate mereu arzătoare, Liszt rămâne mereu purtătorul aurei *muzicianului de mâine*» [11, p. 353].

### Referințe bibliografice

1. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia. Teoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2001.
2. BOULEZ, P. Accord: Notice pour un encyclopedie musicale. În: *Relevés d'apprenti*. Paris: Le Seuil, 1966, p. 281.
3. ГРИГОРЬЕВ, С. *Теоретический курс гармонии*. Москва: Музыка, 1981.
4. WALKER, A. Liszt, Franz. În: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: MacMillan, 2001, vol. XIV, p. 755-785.
5. HOFMANN-ENGL, L. *The Tristan Chord in Context*. [online]. [citată 15.03.2012]. Disponibil pe Internet: <[http://www.chameleongroup.org.uk/research/The\\_Tristan\\_Chord\\_in\\_Context.pdf](http://www.chameleongroup.org.uk/research/The_Tristan_Chord_in_Context.pdf)>.
6. ХОЛЮПОВ, Ю. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967.
7. TODD, R. L. The „Unwelcome Guest” Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad. În: *19th-Century Music*. [online]. Vol. 12, No. 2, Special Liszt Issue. (Autumn, 1988). pp. 93-115. Disponibil pe Internet: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0148-2076%28198823%2912%3A2%3C93%3AT%22GRFL%3E2.0.CO%3B2-F>>.
8. BALAN, T. *Liszt*. București: Editura muzicală, 1963.

9. САБОЛЬЧИ, Б. *Последние годы Листа*. Будапешт: Академия Наук Венгрии, 1959.
10. МИЛЬШТЕЙН, Я. Ф. *Лист*. Кн. 1. Москва: Музыка, 1970.
11. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. III. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998.

## SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN A-DUR DE CÊSAR FRANCK: GENEZA TEMATISMULUI ȘI METODELE INTEGRĂRII CICLULUI

### SONATA FOR VIOLIN AND PIANO A-DUR BY CÊSAR FRANCK: THEMATIC GENESIS AND METHODS OF CYCLE INTEGRATION

GALINA COCEAROVA,  
profesor universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*This article contains the analysis of C. Franck's Sonata A-dur for violin and piano — one of the most representative creations of musical romanticism. The author investigates in details the thematic and dramaturgical processes in the cyclic composition of this piece, demonstrates the intonation sources of its principal themes and some modifications of the generative motives which realize the monothematic and leitmotiv methods of cycle integration. The article is intended for musicologists and performers of chamber music.*

**Key-words:** C. Franck, chamber music, Sonata A-dur, musical romanticism, monothematic and leitmotiv methods, cyclic composition.

*Atricolul de față conține analiza detaliată a Sonatei A-dur de C. Franck pentru vioara și pian — una din cele mai reprezentative creații ale romantismului muzical. Autoarea studiază procesele tematice și cele dramaturgice care au loc în compoziția ciclică a Sonatei, demonstrează sursele intonaționale ale temelor principale precum și modificările motivelor generative care reflectă acțiunea principiilor monotematice și leitmotivice în favoarea integrării a ciclului. Articolul este predestinat pentru muzicologi și interpreții muzicii camerale.*

**Cuvinte-cheie:** C. Franck, muzica de cameră, Sonata A-dur, romantismul muzical, metodele monotematice și leitmotivice, compoziția ciclică.

*Sonata A-dur pentru vioară și pian de César Franck, care astăzi a intrat în lista capodoperelor artei muzicale mondiale, poate fi apreciată ca un fel de omagiu adus celor doi mari artiști — unul fiind Ferenc Liszt, fiicei căruia, Cozimei în 1859 Franck i-a promis să compună o sonată pentru vioară, altul — Eugène Isaye — a primit manuscrisul Sonatei ca un dar în ziua nunții sale și a devenit primul interpret al creației. Ambii în mare măsură au determinat destinul lui Franck-compozitorul și succesul Sonatei, dar într-o formă diversă: Isaye propaga cu entuziasm această lucrare, incluzând-o în programele concertelor sale în diferite țări ale lumii, iar cugetarea romantică a lui Liszt este reflectată în metodele de tratare a formei și sistemului intonativ-tematic, utilizate de Franck în Sonată pentru exprimarea concepției ei generale.*

Ne amintim că *Sonata* a fost compusă în 1886 și reprezintă specificul stilistic al postromantismului. În acest an, conform *Tabelului synoptic* [1, p. 421], în Franța au apărut *Simfonia cu orgă* de Camille Saint-Saëns, *Simfonia pentru pian și orchestră* op.25 de Vincent d'Indy, *Cvartetul cu pian* de Gabriel Fauré, iar în Germania — *Trio cu pian* op.100 și *sonatele pentru vioară și pian (A-dur) și pentru violoncel și pian (F-dur)* de Johannes Brahms. Franck în anii '80 ai secolului XIX, înainte de *Sonată*, a scris un *Cvintet cu pian* (1878-79, premiera — în 1880), un poem simfonic *La chasseur maudit* (1882) și *Les Djinnns* pentru pian și orchestră (1884).

*Sonata pentru vioară și pian* de Franck corespunde perfect spiritului romantic al timpului său, deși numele compozitorului se asociază deseori la tendințele clasice în romantism. Stilul *Sonatei* îl caracterizează autorul ca un romantic veritabil, care exprimă în muzica sa o idee de frumos și căutări

ale idealului. Sfera de imagini pe care o cuprinde Sonata, include atât contrastele dramatice a emoțiilor, cât și afecțiuni contemplative, potolite, senzații de fericire netulburată. Ambele aceste ipostaze se corelează la cele două tipuri de romantism, despre care scrie muzicologul cunoscut V.Konen — pasiv, meditativ și activ, dinamic [2, p.169-170].

În Sonata sa Franck tratează aceste trăsături ale gândirii romantice într-un mod propriu. Aceasta se explică, pe de o parte, prin caracterul compozitorului, care, ca regulă, nu-a dramatizat neplăcerile vitale. Este condiționat faptul că contemporanii lui găseau analogii între personalitatea și numele lui (*franck* se traduce *sincer, integru*) — deși părinții au dat fiului său și numele celor doi împăraților romani — *Cezar August* — poate exprimându-și speranța sa la soarta lui maiestuoasă. Calitățile naturii compozitorului au determinat o atmosferă fără exaltare, preponderent lirico-dramatică, care predomină în Sonata. Pe de altă parte, nivelul contrastelor, realizate aici, depinde și de specificul genuistic al creației cameral-instrumentale, ce nu presupune întruchipare conflictelor radicale. În genere Sonata este concepută ca un poem romantic cu forma compozițională metamorfozată, concentrând în limbajul modal-armonic procedeele curajoase ale modulațiilor și contrapunerilor tonale. În melodica și armonia Sonatei se aud ecourile epocii sale, legăturile intonaționale cu muzica lui Wagner și Grieg. De aceea ea se înscrie firesc în metatextul culturii vest-europene din sfârșitul secolului al XIX-lea.

La rândul lui, Franck folosește intens în Sonata procedee care stimulează procesele integrității în ciclul ei și în sistemul tematic. Printre ele pe prim plan stau metodele *monotematice* și principiul de *leitmotivism*, realizate intenționat de compozitori-romantici, dar înrădăcinate în epocile anterioare în *tematismul derivat* (analizând fenomene de acest rang în muzica contemporană, noi vorbim mai ales despre *legăturile intertextuale*). De aceea forma ciclului și a mișcărilor Sonatei produce efectul unui întreg fiind concomitent concepută într-un mod depărtat de standardele prestabilite. Vincent d'Indy scria în monografia despre Franck, că după premieră Sonatei la Paris pe 24 decembrie 1886 Saint-Saëns a lăudat minunata ei prima parte, dar a tânguit în privința abundenței septacordurilor și lipsei planului clasic echilibrat; oponentul lui, din contra, a spus: „Bineînțeles, aceasta nu este sonată propriu-zisă, dar, totuși, este grozav de frumoasă...”,<sup>1</sup> La Vincent d'Indy găsim și caracteristica intențiilor creative ale lui Franck: „Fiind clasic și adeptul tradițiilor, el pe parcursul întregii vieți a fost cuprins de setea unor forme noi — fie în ceea ce privește anumite elemente, fie în structura creației în genere.” [Cit. după: 3, p.59]

Franck alege pentru Sonata o formă ciclică ce este inerentă ultimei perioade a creației sale. Despre această în articolul, publicat cu prilejul centenarului de la ziua decesului compozitorului, scrie A. Tomson, care numește ca exemple *Cvartetul pentru corzi și Sonata pentru vioară și pian*. El adaugă o frază de Vincent d'Indy, care a comparat forma ciclică a sonatei sau simfoniei cu monumentul arhitectural — templul sonor, ciclul (ca un cerc) drept simbol al Sfântei Treimi („In many of the masterpieces of Franck's final decade, which include the Violin Sonata and String Quartet, the cyclic principle plays a major role in their structural organization. To the medievalizing mind of d'Indy, the cyclic sonata and symphony assumed the character of an architectural monument, a *cathédrale sonore*; on the theological plane, the circle symbolized the unity of the Holy Trinity.”) [4, p. 641]

Ciclul Sonatei *A-dur* încalcă o idee de Treime din contul părții destul de specifice, numite *Recitativo-fantasia*. Această incrustație genuistică se explică, posibil, prin înclinația compozitorului spre forme libere de mari proporții. Gândirii lui Franck, după opinia lui Paul Ducas<sup>2</sup>, i-au fost tipice construcțiile vaste, care se caracterizează prin plenitudinea perioadelor, spațiul sonor voluminos, fiind organizate conform impulsului creativ firesc. În ceea ce privește denumirea părții, ea nu este pur și doar o definiție neobișnuită, genuistică — ea presupune atât dezinvoltura planului desfășurării în compoziție și dramaturgie, cât și specificul rolurilor monologat sau dialogat ale participanților ansamblului.

<sup>1</sup> Vincent d'Indy, César Franck, Paris, 1906, p.77-79 [Cit. după: 3, p.78]

<sup>2</sup> Cit. după:[3, p.121]



Aceasta mișcare reprezintă în ciclu un fel de *oază a libertății*, realizând concomitent retro-ideea renașterii principiilor fanteziilor cromatice din epoca Barocă în contextul creației romantice.

Structura ciclului *Sonatei*<sup>3</sup> se confirmă în construcția circulară, unită a planului tonal închis și echilibrat: *A-dur* (I p.) — *d-moll* (II p.) — *d-moll*→*fis-moll* (III p.) — *A-dur* (IV p.), dar dinamic, în pofida relațiilor apropiate ale tonalităților părților mediane în raportul lor cu tonalitatea integratoare, principală. Nu este tipică și repetarea tonalității *d-moll* care încalcă principiul clasic de înnoirea coloritului tonal la fiecare etapă a formei ciclice. Aceasta se compensează prin planul bitonal al părții III, când *d-moll* dramatic cedează sunării lirico-romantice de *fis-moll*. În afară de această, păstrând integritatea tonală a ciclului, compozitorul îmbogățește paleta culorilor tonale grație modulațiilor și contrapunerilor tonale coloristice.

Asamblare a părților *Sonatei* se obține nu numai pe baza coordonării tonale — ciclul se integrează și pe contul legăturilor de imagini reprezentate în fiecare mișcare aparte și în toată creația în întregime. În acest scop, în *Sonata* sunt pe larg utilizate procedeele de integrare intonativ-tematică care permit de a găsi în diverse teme intonații comune, folosite în mod direct sau în transformăție. Franck, conform idee monotematismului lisztian, deduce din motivul scurt un complex tematic, introduce și *leittema* (după principiului de Berlioz). Anume aceste procedee, în primul rând, ne ajută să tratăm *Sonata* ca o unitate integră, bazată pe funcționarea legilor corelației intertextuale dintre mișcări, ce dezvoltă logica dezvoltării cursive. Ca rezultat, în *Sonată* se manifestă două tendințe principale: una exprimă o idee a inovării permanente a materialului muzical, a continuității neîntrerupte ale schimbărilor, alta activează procesul de cuplare a părților, fiind drept stimulent pentru realizarea principiilor poetice. Concomitent se respectă legea părților închise, contrastante, fiecare mișcare fiind o piesă aparte, cu conținutul imaginistic propriu. *Mulțimea dedusă din unul și unitatea care constă din multe elemente* — așa putem trata concepția *Sonatei A-dur*. De aceea Franck variază și *leittema* reprezentând-o în diverse mișcări sub diferite aspecte.

Pe lângă această, el folosește anumite *motive-celule* ca sursă suplimentară pentru crearea temelor derivate. Se formează trei grupuri, primul din ele se bazează pe segmentul din *leittemă* care conține doi „pași” melodici la terță (ascendent și descendent) —  $d^2 + fis^2 + d^2$ . Vincent d'Indy îl marchează ca motivul generator  $x$ , scriind în *Cursul de compoziție muzicală*, că, independent de ideile muzicale dezvoltate în fiecare din cele patru mișcări a lucrării, există *trei motive generatoare* ( $x, y, z$ ) [Cit. după: 5, p. 6]. Motivul  $y$  ( $ais^1 + h^1 + d^2 + cis^2$ ) seamănă, precum putem adăuga, cu intonația cadențială din tema primei părți a Concertului pentru pian și orchestră de E.Grieg. Motivul  $z$  ( $fis^1 + h^1 + fis^1 + cis^2$ ), după opinia noastră, nu se folosește prea activ ca sursă a temelor diverse. G. Manoliu încă subliniază, că celula  $x$  este generatoare pentru toată lucrarea și se regăsește în motivele secundare  $y$  și  $z$  (precum și în alte idei care integrează sistemul ciclic) ca „*neume de trei note*, ea constituit un *torculus* cu un accent expresiv pe nota centrală” (fa diez) [Ibid.].

În optica noastră, este însă foarte important, că *leittema* include și mișcarea descendentă pe sunete septacordului mic-micșorat ( $fis^2 + d^2 + h^1 + gis^1$ ) care se tratează mai târziu în calitate de *leitarmenie* a *Sonatei*, sunarea ei fiind, concomitent, drept simbol al armoniei romantice, înaintat de Wagner în *Tristan* și numit *tristan-acord*. De la început aceasta consunare intră în componența nonacordului de dominantă din *A-dur*, apoi pe parcursul părții I al *Sonatei* ea devine autonomă (mm.19-20, 23-24, în repriză — mm.78,83, și, în ultima reprezentare a temei incipiente — în mm. 106-109). Motivul acesta, de asemenea, unifică structura verticalei și orizontalei, accentuând componența sonoră a leitacordului anume (deși Franck, ca și Wagner, îl dezvoltă și în secvențe). În partea a II-a (c.3) sună subit un septacord mic-micșorat în partida pianului (în repetarea temei el este substituit prin septacordul micșorat, mai tensionat și dramatic). În partea a III-a (m.3) prezentarea leitacordului dă start serii de elipse. În secțiunea recitativului el apare și în mm. 11, 14, 21, 24, 34, 43. În final, cu coloritul lui major, aceeași

3 Analiza *Sonatei* este realizată în baza ediției: ФРАНК, С. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Музыка, 1979 [6]. Abreviațiuni: m.- măsură, c.- cifră

consunare se accentuează (ca în m. 114, unde ea se tratează încă odată ca element al nonacordului de dominantă — în *D-dur*, și apoi, în m. 116 — în *B-dur*). Leitacordul, care se întâlnește în *Sonata* la diverse niveluri de înălțime, precum și în răsturnări, poate apreciat ca unul din *wagnerisme*le tipice mai multor compozitori la etapa postromantismului. La Franck influențe de Wagner nu sunt întâmplătoare, drept dovadă fiind ciclul *Preludiu, Coral și Fugă* pentru pian în care *tristan-acordul* se prezintă în poziția lui sonoră originală (în *Preludiu*, apoi înainte de *Fugă* și în *Fugă*).

Leittema *Sonatei*, care conține motivul *x*, fiind expusă în partea I, de asemenea joacă rolul integrator important, mai târziu, în partea a II-a (c.38), ea se reprezintă metamorfozată, dând impuls dezvoltării melodice mai libere. În partea a III-a intonația ei inițială sună în partida viorii, pianul o imitează în augmentare ritmică (c.4). În ceea ce privește finalul, aici se păstrează numai primele trei sunete inițiale (pentru prima dată — în mm. 6-7).

Motivul *y* este supus mai multor metamorfoze, potențialul lui este exploatat de Franck multilateral (am găsit cazuri, care nu au fost descrise în literatură științifică existentă). În partea I a *Sonatei* el se variază ritmic, și numai contururile lui le putem observa în turația cadențială repetată (mm-19-20,23-24, etc.). Totuși, el se deosebește printr-un colorit aparte de care cauză atrage atenție elipsa și intonația melodică reliefată, împrumutată parcă din muzica lui Wagner (mai concret, din leitmotivul incipient a *Introducerii* din *Tristan*). În partea a II-a acest motiv se ascunde în tema a doua, cantilenă, și, din nou, în altă „înfățișare” ritmică (mm.48-49), pregătit în c.3 prin septacord mic-micșorat la pian. În inelul următor (c.8) motivul *y* capătă o culoare mai clară, fiind deplasat în *tessitura* mai acută. Secvența care urmează, dă încă o deplasare, care intensifică acest efect și ne duce la culminație (mm.176-177). Aici, în partea a II-a, motivul *y* apare în factura coralică la pian în registrul grav (mm.80-81, 84-85, 94-95, 98-99) și se dezvoltă paralel cu creșterea semnificativă a dinamicii de la *pp* până la *f*. Partea a III-a începe cu același motiv, deși modificat (lipsește sunetul inițial, ce subliniază caracterul interogativ și mirat al motivului). Prezentat la pian în bași și înscris în factura coralică el aici aduce aminte atât de experiența lui Franck-organistul, cât și de acordurile sumbre wagneriene la instrumente de suflat. Aceste acorduri *wagneriene* vor apărea la pian încă o dată mai târziu — după monolog în stil „cadențial” al viorii (ca replica din fantezie), sunarea clară a variantei *leittemei* la pian și „ecouri”, bazate pe repetarea motivului ei final, urmează episodul *Molto lento*, partenerii unesc eforturile și, după *fermata*, acordurile pe motivul *y* sunt reprezentate în *f*, groaznic și inevitabil — ca un semn, ca avertismentul destinului. În următorul monolog — fantazie de tip cadențial vioara depășește parcă caracterul tragic al temei coralice. Apoi, pe parcursul dezvoltării concomitente în partidele ansambluștilor, acordurile coralice apar încă o dată, în secvența pe punctul de orgă *gis* ca fundalul pentru pasajele viorii. Aici ele au caracterul romantic, impetuos, specific stilului propriu de Franck. În inelul al III-lea al secvenței revine acordul *gis-h-d-fis*, după culminația următoare începe secvența melodică la vioară (cu strângerea consecventă a saltului intervalic), și aici are loc momentul cel mai interesant: în m. 46 o găsim „surpriza” lui Franck-polifonistul — în această melodie este ascuns motivul *gis + a + f + dis* (mai târziu, în m.49 — *a + b + ges + e*), care, de fapt, repetă motivul *y*, dar *retroversat* (!). Apoi *retroversia* motivului *y* sună în final (mm.149-150). În mm. 167-168 cu totul instantaneu ea ne aduce aminte de tema-monograma a lui Șostakovici — *d + es + c + h* (!). În partea a III-a, în secțiunea fanteziei, motivul *y* în mișcarea directă sună *pp* în partida viorii (c.2), însoțită de pian. Totuși, el este metamorfozat fiind „declarat” în augmentare și se expune de două ori, cu deplasarea suitoare la octavă. Franck creează pe baza lui o temă sublimă, înălțată, care firesc ne duce către o melodie înrădăcinată în motivul marcat de Vincent d'Indy ca *z* (mm.59-60).

Dar cel mai interesant este faptul că motivul *y* se ascunde și în altă temă din partea a III-a — o temă foarte importantă pentru *Sonată* (c.3): ea sună patetic și este proclamată ca un fel de lozincă muzicală. În prima viziune, ea pare a fi una nouă, intens individualizată, dar, fiind examinată mai pătrunzător, permite de a găsi în această melodie conturul motivului *y*, subdivizat în două celule intonaționale — urcarea și coborârea la un semiton. Totuși, ele nu sunt legate prin „pasul” melodic la o terță în sus, ci prin unul la o sextă în jos: în rezultat, celula a două este deplasată în jos la o octavă.

Această transformare, à propos, este pregătită în mm. 135-136 a părții a II-a, dar, din cauza ritmului cu punct, saltul descendent la sextă nu se percepe ca un element important, cu mai mult — ca unul tematic-generator. Invers, în partea a II-a el, la rândul său, pare derivat din intonația sextei descendente, împrumutate din tema secundară a părții I (mm. 32-33). În acest caz el este ascuțit și se arată pe fundalul imitațiilor scurte în mișcarea directă sau retroversă la pian. Mai târziu, în m.180, el se schimbă puțin și se dezvoltă dinamic în secvențele viorii.

În partea a III-a motivul *y* este transfigurat și incrustat într-o melodie de respirație largă (m.66, etc.), care subliniază caracterul lui individual. Nu întâmplător după dezvoltarea acestei teme noi urmează tema derivată din motivul segmentat din tema primei părți. În final apariția temei care conține intonația sextei descendente are loc în culmea creșterii dramatismului, ea sună nespus de tensionat și patetic, parcă confirmând o idee-*motto*, maturizată succesiv.

Motivul *z*, pe care Vincent d'Indy a numit *generator*, după cum am spus, nu realizează potențialul său, dar apare atât în partea a III-a în compartimentul fanteziei, cât și în final, unde debutează o temă lirică care nuanțează tema partidei principale cu caracterul ei motoric, bucuros. În comparație cu acest motiv, rolul mai important în Sonata îl joacă legăturile intonative, care activează la micro-nivel tematic. În sfera acestor intonații, care unesc părțile ciclului, intră și purtătorii semanticii stabile — așa numitele *figuri retorice*, și, în special, intonațiile de *întrebare* și *lamento*. Ele sunt „risipite”, abundent pe paginile Sonatei, le putem găsi în motivele generatoare (în primul rând, în motivul *y*), ele pot fi împletite în dezvoltare melodică liberă sau în vocile însoțitoare. Spre exemplu, intonațiile de întrebare sună în tema principală a Sonatei deja în prima parte, terminând o turație în stil *tristanian* (mm.19-20, mai departe — 52, 54, 57, 58 etc.); în partea a II-a ele apar în partida pianului solo (mm.24-27). Motivul *z* de asemenea conține intonații de *întrebare* și, fiind prezentat în părțile a III-a și a IV-a, creează de asemenea o linie de dezvoltare cursivă.

Intonațiile *lamento* se folosesc de Franck nu numai în *Sonata* (aici ele sunt inserate în tema principală, inclusiv în turații cadențiale, ele se formează în partida pianului). Stilul întârzierilor este tipic pentru Franck, el este asemănat cu maniera melodică a lui Wagner sau Ceaikovski (ecourile ei găsim în ciclul susnumit *Preludiu, Coral și Fugă*). Ba mai mult decât atât, V.Karatîghin a explicat rolul acestor legături prin interesul deosebit al lui Franck pentru muzica rusă: compozitorul a studiat culegerile cântecelor populare în prelucrare de Balakirev și Rimski-Korsakov, a analizat partiturile de Ceaikovski. Muzicologul scrie: „Nu întâmplător canonul splendid al finalului Sonatei violonistice are o aromă rusă... Unele fraze din final seamănă cu Balada lui Tomski, ce, fără dubiu, este o coincidență întâmplătoare: Sonata este scrisă cu mult mai înainte de *Dama de pică*” [7, p.341]. Ne gândim, că această observație dă dovadă că postromantismul reprezintă multe trăsături comune specifice acestui curent. Sunt interesante și ecourile din muzica lui Grieg, și nu numai în motivul *y*. Spre exemplu, în *leittemă* se realizează principiul alternativității modale diatonice care subliniază coloritul dorian: *D<sub>9</sub>* din *A-dur* „se rezolvă” în segmentul său — ca turație plagală (*IV<sub>9</sub>* — *t* din *h dorian*). Aceasta sună cu un anume „accent nordic”, norvegian, cu o nuanță de răcoare, puritate. O altă ipostază a stilului lui Grieg este prezentată în partea I de către succesiunile cromatice (mm. 59-63).

Motivele *lamento* se tratează în Sonata într-un mod multilateral: în partea I ele subliniază contrastul temei secundare cu cea principală, în partea a II-a dezvoltarea motivică în partida principală le acumulează în favoarea stilului dramatic (mm.4-5), după ce ele se extrag din tema și se repetă (mm.10, 12, 146, etc.). În componența motivului *y* celula *lamento* imitată intensifică expresia în partea a II-a (mm.81-87); în partea a III-a, în coralul la pian, bazat pe motivul *y*, intonația *lamento* se imitează în oglindă, creând efectul dialogului „*lamento-întrebare*”. În sfârșitul părții a III-a (m.115) intonația de tânguire, de *sospire* corespunde remarcii *Molto lento e mesto*. Ea se repetă cu coborârea treptată, procedeul de anticipație amplificând tensiunea disonanțelor. În final intonațiile *lamento* se folosesc rar: în augmentare ritmică ele își găsesc locul în reprezentările retroversiei motivului *y* (mm.149-150, 167-168), care leagă elemente *lamento* cu cele de *întrebare*.

Toate aceste aluzii se înscriu firesc în paleta mijloacelor de expresie pe care Franck le aplică pentru a forma stilul său individual pe baza căutărilor contemporanilor lui și elaborării concepției proprii. În articolul scurt, din cauza limitelor lui restrânse, noi am studiat-o doar parțial. Totuși, *Sonata pentru vioară și pian* de C.Franck ascunde și multe alte taine, care prezintă interes pentru investigație, cu atât mai mult, că creația aceasta are o istoria proprie și interesantă, legată de destinul ei interpretativ fericit — de la interpretarea de Isaye, Enescu, Auer, Oistrach, Kogan, Perlman, Stern, Menuhin, Heifetz, Spivakov, Mutter, Repin, etc. (toți — în ansamblu cu pianiști de renume mondial). Ștafeta aceasta este transmisă și în generația nouă a muzicienilor — participanți la concursuri și concerte, care au loc în viața muzicală contemporană. *Sonata* a intrat astăzi în programele artiștilor din toată lumea, ea a sunat și la Chișinău, în ultimii ani — în concerte duetului Ilian Gârneț — Stanislav Jar, Augustina Florea — Dmitrii Fain, la Festivalul *Regina vioară*-2009 în concertul oaspeților din Israel — Ilia Konovalov — Asaf Kleinman. De aceea cred că și interpreții pot găsi în materialul nostru totul, ce le este necesar pentru conștientizarea mai profundă a concepției *Sonatei* și pentru cercetări în domeniul istoriei și teoriei artei interpretative.

### Referințe bibliografice

1. BERGER, W.G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura muzicală, 1983.
2. КОНЕН, В. Романтизм в музыке. В: КОНЕН В. *История зарубежной музыки*. — Москва, 1972.
3. РОГОЖИНА, Н. *Сезар Франк*. Москва: Сов. Композитор, 1969.
4. THOMSON, A. César Franck: mind, flesh and spirit. In: *The Musical Times*, 1990, December.
5. MANOLIU, G. Trăsături stilistice enesciene în interpretarea Sonatei de César Franck. În: *Studii de muzicologie*, vol. XIX. București: Editura muzicală, 1985.
6. ФРАНК, С. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Музыка, 1979.
7. КАРАТЫГИН, В. Ц. Франк. В: В.Г.Каратыгин. *Избранные статьи*. Москва-Ленинград, 1965.

## MANIFESTĂRILIRE LIRICE ALE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA ITALIANĂ: OPERA BAL MASCAT DE GIUSEPPE VERDI

### THE LYRICAL MANIFESTATIONS OF MIHAIL MUNTEAN IN THE ITALIAN OPERA: MASQUERADE BALL BY GIUSEPPE VERDI.

ELENA NISTREANU,

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

*Acest articol este dedicat analizei minuțioase a partidei eroului Riccardo din opera Bal mascat de Giuseppe Verdi. Această operă ocupă un loc important în repertoriul teatrului liric național, însă în cercetările muzicologice lipsește o examinare completă a acesteia. În acest articol va fi investigată cât dramaturgia și compoziția, atât și partida vocală a tenorului. Vor fi cercetate: arii, duete, ansambluri cu aducerea exemplelor muzicale din clavier.*

**Cuvinte cheie:** ambitus, tesitură, diapazon, bel canto, recitativ, tonalitate, interval, plan armonic, intonații, ritm, mod major / minor, timbru vocal.

*The present article is dedicated to a thorough analysis of the leading part of Riccardo from the opera „Masquerade Ball” by Giuseppe Verdi. This opera occupies an important place in the repertoire of the Lyric Theater, but a comprehensive analysis of musicological literature in the field is missing. Thus, this issue became paramount for the research realised in this article. Here, also are examined the drama, composition and especially the tenor vocal part. Arias duets, ensembles with musical examples from the clavier have been thoroughly examined.*

**Keywords:** ambitus, countersunk, range, bel canto, recitative, tone, interval, harmonic plan, intonations, rhythm, major / minor mode, vocal timbre.



Caracterizarea personalității lui Mihail Muntean ar părea foarte evidentă, acesta fiind un nume notoriu, un nume emblematic pentru arta lirică națională. Tenor lirico-dramatic cu un diapazon larg și cu o voce catifelată, Mihail Muntean este foarte apreciat de melomanii din Moldova, precum și de ascultătorii exigenți din alte țări ale lumii. Pretutindeni publicul și presa apreciază la superlativ personalitatea artistului, profunzimea și suplețea interpretărilor sale.

Repertoriul scenic al renumitului tenor Mihail Muntean nu cunoaște limite, astfel îl vedem făurind chipuri artistice extrem de diverse, impresionând publicul prin interpretarea lor cu o sensibilitate artistică deosebită și cu un profesionalism vocal de excepție. Totuși, preferința evidentă a artistului o constituie opera italiană. Acest lucru este firesc, deoarece Italia — leagănul culturii și patria operei, a ridicat până la perfecțiune tehnica cântului cunoscută sub denumirea de *bel canto*. Tot aici, în Italia, Mihail Muntean și-a perfecționat calitățile vocale, în perioada stăgierii la Milano, la teatrul La Scala (1977), cu celebra cântăreață Gina Cigna. La desăvârșirea pregătirii profesionale din această etapă a contribuit considerabil și maestrul de concert Renato Pastorino, un alt muzician consacrat, care a colaborat cu celebrul tenor Franco Corelli. De aici dragostea artistului față de arhitectură, de pictură, de limba italiană (pe care și-a însușit-o la perfecție), limbă, care, din spusele maestrului: nici nu ar necesita să fie expusă pe portativ, ea singură e ca un cântec ... Vocația profundă și pluridimensională a cântărețului a contribuit enorm la realizarea splendidă a partidelor centrale din operele italiene. Este vorba atât de partidele din lucrările lui Vincenzo Bellini (*Norma*), întemeietorul direcției romantice în opera italiană, ale cărui principii artistice au atins cele mai înalte culmi în creația titanului liric Giuseppe Verdi (*Traviata*, *Trubadurul*, *Forța destinului*, *Aida*, *Don Carlos*, *Nabucco*, *Bal mascat*, *Othello*), cât și de excepționalele partide din creația lui Giacomo Puccini, succesorului lui Verdi (*Tosca*, *Madame Butterfly*, *Turandot*), precum și de partidele centrale din operele veriste ale lui Ruggero Leoncavallo (*Paiate*) și Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*). Tenorul s-a simțit mereu extrem de atașat de partida lui Riccardo din opera *Bal Mascat* Giuseppe Verdi, pe care și-a însușit-o încă în perioada stagiului de perfecționare din Italia.

*Bal mascat*, o operă în 3 acte, a fost reprezentată pentru prima dată la Teatro Apollo din Roma, în 17 februarie 1859. Lucrarea este scrisă pe un libret de Antonio Somma, care, la rândul său, s-a inspirat din libretul scris de Eugène Scribe pentru opera *Gustave III* ou *Le bal masqué* a compozitorului francez Daniel-François-Esprit Auber (reprezentată în premieră la Opera Le Peletier din Paris, în 27 februarie 1833). Subiectul este inspirat din evenimentele care au însoțit asasinarea regelui Gustav al III-lea al Suediei, în timpul unui bal mascat ce a avut loc la Opera regală din Stockholm (în 1792).

Inițial, Verdi și-a propus să monteze opera la Teatrul San Carlo din Napoli, însă în această perioadă tocmai fusese asasinat regele Franței Napoleon al II-lea, fapt care a declanșat reacții violente împotriva spectacolului. Opera a fost interzisă pentru reprezentare publică. Verdi reface conținutul lucrării, plasând acțiunea în America de Nord, la Boston, de unde provine și transformarea rolurilor. Astfel, regele suedez Gustav devine Riccardo, conte de Warwick și guvernator de Boston, iar contele ucigaș Ankarström devine Renato, secretarul lui Riccardo. Pentru a evita aspectul social, Verdi, împreună cu un nou libretist — Francesco Maria Piave, schimbă accentele creației, evidențiind drama lirică, personificată, acțiunea centrală devenind triumphiul amoros Riccardo — Amelia — Renato. Subiectul lucrării este caracteristic pentru *Grand Opéra*, fiind bogat în situații de mare efect: conflictul tragic din sufletul lui Riccardo, care trebuie să aleagă între dragostea pentru Amelia și sentimentul datoriei; gelozia, care-l transformă pe Renato dintr-un prieten devotat într-un dușman înverșunat; oroarea prezicerilor sinistre ale vrăjitoarei; prezența unui asasin mascat la bal; un deznodământ melodramatic cu o răzbunare sângeroasă și cu moartea unui erou nobil, care-și iartă ucigașii. Asemenea situații sunt tipice și pentru operele anterioare ale lui Verdi (*Ernani*, *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Vecerniile siciliene*).

Opera *Bal mascat* este montată pe cele mai reprezentative scene lirice ale lumii. Partidele sale centrale au adus celebritate unor interpreți de talie mondială precum Giuseppe Di Stefano (*Riccardo*), Maria Callas (*Amelia*), Tito Gobbi (*Renato*). Pe scena Teatrului Liric din Moldova opera a fost monta-

tă în 28 aprilie 1987, cu participarea următorilor soliști: Riccardo, Guvernatorul de Boston — Mihail Munteanu, A. Arcea; Amelia — Maria Bieșu, L. Aga, E. Braiman, V. Calestru, M. Popescu; Renato — B. Godin, V. Dragoș, B. Materinco; Oscar — E. Gudzi, E. Gherman, S. Strezeva; Ulrika, vrăjitoarea — T. Alioșina, I. Mișura, L. Șulga; Silvano — A. Donos, V. Cisteacov; dirijori — Al. Samoilă, L. Gavrilov, regizor — S. Ștein (Artist Emerit din Federația Rusă), pictori-scenografi — I. Press, V. Okunev, maestru de cor — A. Movilă, maestru de balet — M. Gaziev.

Interpretarea partidei lui Riccardo de Mihail Muntean pune în evidență aptitudini deosebite în interpretarea unei cantilene expresive, reliefată plastic, bogată în culori și nuanțe emotive. Tenorul urmărește cu atenție evoluția personajului central, punând accent pe dezvoltarea subtextului psihologic al eroului. Vocea artistului, când poetică, visătoare, când pasională, înflăcărată și impetuoasă, în scenele finale ale operei, ajunge la o expresie dramatică, iar în aria din ceasul morții ne zguduie cu un patetism îndurerat.

Într-un plan mai general, trebuie precizat că specificul operei *Bal mascat* constă în raportul mai puțin obișnuit al numerelor solistice în comparație cu cele de ansamblu, care prevalează. Așadar, în majoritatea cazurilor, Riccardo apare în duete, în terțete, în cvartete, în dialoguri cu personaje principale și secundare. În aceste ansambluri Mihail Muntean demonstrează o înaltă măiestrie artistică, o implicare profundă în cunoașterea personajului, dar și un simț acut al colaborării cu partenerii.

Particularitatea genului poate fi explicată în mod diferit. Ne alăturăm opiniei cercetătorului român Gh. Merișescu, care consideră că, sub aspectul estetic și arhitectonic *Bal mascat*, ca și alte creații de operă din perioada respectivă (cum ar fi *Regele Lear*, *Vecerniile siciliene*, *Aroldo*, *Simon Boccanegra*) resimt influența stilului *Grand Opéra*. Cercetătorul afirmă că se strecoară atât elementele pozitive cât și cele negative. Conținutul noilor lucrări apare înveșmântat în pompa și ambianța decorativă pariziană, cu ansambluri mari, efecte teatrale și folosirea orchestrei, astfel încât stilul operelor devine mai pompos și mai greoi [1, p. 133].

Protagonistul Riccardo este un răsfățat al destinului, cu dragostea lui pentru plăcerile ușoare ale vieții, cu umorul lui elegant (cvintetul din Actul II), cu vitejia lui nepăsătoare (cântecul pescarilor din același act). Evoluțiile sale nu sunt lipsite nici de un lirism poetic înălțător, nici de porniri nobile (scena și duetul cu Amelia din Actul III). Toate aceste metamorfoze spirituale și-au găsit o rezolvare unică în prestația lui Mihail Muntean. Chiar prima apariție a lui Riccardo — Muntean din Actul I este însoțită de o interpretare în care s-au dezvoltat pe deplin harul transfigurării actoricești, stăpânirea unei largi game de nuanțe intonaționale.

Corul idilic din Introducere este perceput ca expoziția unor fațete ale chipului lui Riccardo: el este nobil, sensibil, curajos, iubește toate plăcerile vieții. Prima apariție a eroului principal (Actul I, scena 1) se desfășoară în cadrul unui recitativ, care, în afară de funcția sa pur tehnică (autoprezentare), se deosebește printr-o plasticitate aparte a liniei vocale, prin prezența unor intonații cu caracter energic, conturând astfel imaginea eroului. Salturile descendente pe intervaluri de cvartă perfectă și octavă vin în contrapondere cu intonațiile mai lirice, preponderent cu mișcări treptate descendente, cu niște „insulițe” de cantilenă, cum ar fi fraza vocală din recitativ pe textul *Bello il poter noné*. Recitativul lui Riccardo cu unele penetrări ale replicilor lui Oscar se încadrează într-o formă destul de liberă apropiindu-se de o perioadă modulată, fapt confirmat prin trecerea treptată de la tonalitatea incipientă Do major la cea mai îndepărtată tonalitate (raportul tonal reprezentând gradul III de înrudire) — Fa diez major. Apariția acestei tonalități noi are loc la granița recitativului cu aria *La rivedrà nell'estasi*

Aria începe în tonalitatea Fa-diez major în măsura de 4/4, linia melodică fiind învăluită de mișcări cromatice ascendente și descendente și fiind susținută de orchestra care sună ca o „chitară mare” (cum caracteriza Richard Wagner acompaniamentul operelor lui Gaetano Donizetti). Această arie este de fapt o serenadă de dragoste dedicată Ameliei — Riccardo încercând să lupte cu înverșunare împotriva sentimentului pe care îl avea față de aceasta. Plastica cantilenei verdiene, sinceritatea, elanul ei emotiv în combinație cu caracterul pasional interior conveneau perfect personalității artistice a lui Mihail

Muntean. Amploare emotivă, noblețe romantică, fermitate pătimașă, tandrețe elegiacă — cu astfel de trăsături l-a înzestrat maestrul Muntean pe guvernatorul Riccardo.

Aria lui Riccardo se axează pe leitmotivul dragostei pentru Amelia, apărut pentru prima dată în cadrul uverturii orchestrale. Linia vocală plină de pasiune se deosebește prin cromatizare, prin folosirea sunetelor neacordice ajutătoare și de tranziție. Merită să fie menționat un caracter individualizat al desenelor ritmice, utilizarea ritmului punctat, a șaisprezecimilor în zona de cadență, ce adaugă melodiei o nuanță de vitalitate (exemplul 1).

Exemplul 1.

The image shows a musical score for Riccardo's aria. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Poco meno mosso cantabile' with a tempo of 80 beats per minute. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The lyrics are in German and Romanian. The piano part is marked 'Bla. Str. pizz.' and 'ppp'. The second system is marked 'dolcissimo' and continues the vocal and piano parts. The lyrics are also in German and Romanian.

Sub aspect structural aria *La rivedrà nell'estasi* reprezintă o formă muzicală destul de simplă — o perioadă mare din 16 măsuri, alcătuită din două propoziții. Ambitusul ariei cuprinde sunetele fa diez — la diez1. Cântărețul realizează acest ultim sunet atât de degajat și fără eforturi vizibile, chiar mai mult, conferindu-i o nouă culoare timbrală plină de emoții palpitate, de strălucire și de admirație. Rolul refrenului în arie, este ocupat de câteva fraze ale conjurațiilor (se repetă leitmotivul alarmant din introducere), care se împletesc cu răsunetul luminos al temei idilice din corul prietenilor și cu linia melodică a pajului Oscar. Salturile vocale sunt utilizate pe larg, cele de cvintă dominând, însă nu lipsesc și cele de septimă (la diez — sol dublu diez1). Nuanțele dinamice sunt caracteristice manierei de scriitură verdiene, adică cu permanente crescendo și diminuendo.

Genialul Verdi a „pictat” cu o mare iscusință chipul lui Riccardo, acesta evocându-l, prin frivolitate și prin galanterie, pe ducele de Mantua din opera *Rigoletto*. Întruchiparea sonoră este tentantă pentru Muntean prin diversitatea melodică, prin bogăția de stări emotive, fapt ce îl face pe cântăreț să lucreze minuțios asupra acestui personaj, în luni întregi de cizelare meticuloasă a fiecărei fraze muzicale, a fiecărei respirații, a fiecărei intonații

În următoarea scenă îl vedem pe Riccardo (Scena 3, Actului I) într-un dialog cu Renato: în afară de conținutul convorbirii, de la primele sunete orchestrale devine clar că orchestra dezvăluie emoțiile adevărate ale lui Riccardo și anume dragostea lui față de Amelia, soția lui Renato, expunând leittema dragostei de trei ori ca un stretto, colorat de fiecare dată altfel prin intermediul timbrului instrumentelor solistice — fagotului, clarinetului și flautului. Melodia leittemei dragostei se înalță mai sus, dobândind circa două octave. Din primele intonații ale recitativului (p. 15)\* pe exclamație Amelia ! partida vocală zugrăvește tulburările sufletești ale eroului, pasiunea secretă a lui, pe care compozitorul le redă prin intonația ascendentă de secundă mică. Cu toate că partida vocală din cadrul acestei scene abundă în secunde descendente, preponderent mici (o dovadă a utilizării intonațiilor lamento), ea este destul

de complexă atât intonațional, cât și sub aspectul tesiturii. Partida eroului își păstrează destul de des individualitatea în scenele de ansamblu, contrastând cu liniile altor protagoniști ai operei.

Scena 5 nu prezintă o excepție implicându-i pe Riccardo, pe Renato, pe Oscar, pe Tom și pe Samuel. În cadrul acestei scene se află o altă arie a lui Riccardo. După un recitativ scurt, acompaniat de orchestră, care moștenește trăsăturile unui recitativ secco, Riccardo vine cu aria *Ogni cura si doni al diletto* (*Allegro brillante e presto*; p. 29), în tonalitatea La-bemol major, a cărei melodie se bazează pe îmbinarea mișcării ascendente, puțin cromatizate prin implicarea trepte a IV ridicată. Un alt procedeu caracteristic acestui număr constă în varietatea desenelor ritmice, cu accentul pus pe modele ritmice sincopate, redând astfel nu doar o manieră de mișcare a personajului, dar și caracterul, personalitatea lui — plină de vitalitate, tonifiantă, îmbinând deopotrivă curajul și simțul umorului. Totuși, și această imagine suferă niște schimbări, de exemplu în partida eroului (p. 31), apar din nou intonațiile lamento în cadrul melodiei construite pe sunetele septacordului de dominantă. Specificul acestei scene constă în coincidența partidelor lui Oscar și Riccardo, mai ales în partea concludivă a cvintetului, fapt ce creează probleme interpretative în plus cerând o articulație identică la ambii interpreți, un simț ritmic unit al lor. Aceste momente dificile sunt înlăturate de către M. Muntean și partenerii lui prin muncă asiduă și nenumărate repetiții.

O altă prestație a lui Riccardo-Muntean o găsim în cadrul Tabloului II al Actului I (peștera vrăjitoarei Ulrika). Este o scenă a prezicerii, care începând cu sumbra introducere orchestrală și încheind cu paginile capodoperei în ansamblu — cvintetul final, este deosebit de spectaculoasă. În acest tablou guvernatorul Riccardo, îmbrăcat în haine de pescar, este prezentat plin de viață și ingenios. El se amuză de prezicerile făcute pescarului Silvano, iar atunci când Amelia vine la vrăjitoare, adusă fiind de dorința fierbinte de a se elibera de dragostea pentru Riccardo, atitudinea lui se schimbă brusc: el se ascunde după o perdea ca să poată asculta atât prezicerile făcute, cât și soluția dată de ursitoare. Riccardo devine tot mai agitat, iar frazele lui scurte sună tot mai pasional.

Un nou ansamblu în care este implicat Riccardo, Ameliei și Ulrika îl găsim în Scena 9. Terțetul este compus ca îmbinare a liniilor vocale contrastante: prin acest procedeu compozitorul evidențiază diferența motivelor, a stărilor sufletești, a sentimentelor eroilor dramei. De exemplu, Amelia dorește să uite dragostea pe care i-o poartă lui Riccardo, iar Riccardo, dimpotrivă, insistă ca visul lui amoros să fie împlinit, în timp ce Ulrika explică rețeta băuturii fermecate. Structural, Terțetul este alcătuit din patru secțiuni: prima *Allegro agitato e prestissimo* și a treia *Tempo I* se bazează pe dialogurile Ulrikăi și Ameliei, cu rare intervenții ale replicilor lui Riccardo, iar secțiunea a doua *Poco piu lento*, cantabile prezintă arioso Ulrikăi compus într-o formă tripartită simplă cu repriza variată și partea mediană dezvoltantă. Partida lui Riccardo devine mai dezvoltată în cadrul ultimei secțiuni al Terțetului, aici apar intonațiile ce subliniază surescitarea eroului, prin motivele scurte ascendente anticipate de pauze: acest procedeu de anacruză redă respirația împiedicată a eroului, fapt pe care M. Muntean reușește să interpreteze cu o mare măiestrie artistică.

Un rol aparte din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale capătă evoluția solistică a protagonistului (Scena 10) — *Canzona* lui Riccardo *Di' tu se fedele*. Acest număr solistic este scris în formă bipartită simplă a a1, unde eroul o întrebă pe vrăjitoare care este soarta lui, demonstrându-i că este un om plin de curaj. Melodia acestei Arie se deosebește prin plasticitate, prin caracterul energic, prin echilibrul mișcării ascendente și a celei descendente, prin folosirea destul de activă a melismaticii, prin salturi melodice (de exemplu, de la sunetul la bemol1 la do, p. 76). Toate aceste procedee cer o virtuozitate adevărată a interpretului, care în nenumăratele montări M. Muntean le-a realizat cu brio, aducându-le până la perfecțiune de la o reprezentare la alta.

Sub aspectul tonal merită să fie menționat faptul că, deși compozitorul indică semnele tonalității La-bemol major, *Canzona* este scrisă de fapt în tonalitatea omonimă, redând astfel o presimțire subtilă a destinului tragic al eroului (în literatura muzicală tonalitatea la bemol minor este tratată de obicei ca una dintre cele mai întunecate tonalități). Concomitent, o nuanță armonică, care contribuie la crearea



imaginii tragice și sinistre, este apariția trepteii a II-a coborâte (a. n. trepteii a doua napolitane) în linia melodică.

Verdi apelează la măsura 6/8 și desenul ritmic caracteristic genului barcarolă. În melodia Canzonei nu pot rămâne neobservate și fragmentele melodice construite pe gama cromatică descendentă în partea concludivă a fiecărei perioade din structura muzicală a ei, acestea redând râsul isteric al eroului, care păstrează o stare de voie bună și neglijează amenințările făcute de Ulrika. Acest număr solistic prezintă o mare dificultate pentru tenor, deoarece aici sunt utilizate diferite procedee — staccato, legato, accente, mordente, iar articularea cuvântului cântat trebuie să fie impecabilă, mai ales în condițiile tempoului avansat, indicat de compozitor, nemaivorbind de tesitura acestei arii, care se încadrează între sunetele do până la la bemol1. În aceste pagini Mihail Muntean demonstrează nu doar stăpânirea perfectă a vocii, pătrunderea în tainele școlii de bel canto, ci și iscusința de a dezvălui prin culoarea sunetului esența eroului său. Riccardo — Muntean a trăit fiecare frază cântată, descătușând astfel lumea interioară a eroului. Interpretarea lui Muntean, plină de vitalitate, nu lasă nici un ascultător indiferent.

Scena 11 include Cvintetul (p. 80) care prezintă o adevărată capodoperă verdiană de scriitură pentru ansamblu. Cvintetul începe cu reacția personajelor la profețiile sumbre ale Ulrikăi. Totuși reacția lui Riccardo este opusă, el reacționează în cadrul Ariei E scherzo od é follia... (p. 84, Andante mosso quasi Allegretto). Aceasta este una dintre cele mai memorabile melodii din întreaga operă, conturând protagonistul drept un om curajos și vesel, prin mai multe procedee muzicale, precum ritmul punctat, melodia care abundă în salturi în tonalitatea Si-bemol major. Remarca compozitorului leggiero se referă atât la sonoritățile orchestrale, cât și la stilul interpretativ al cântărețului (exemplul 2), această manieră de interpretare reușindu-i de minune artistului. După spusele lui Mihail Muntean, Scopul primordial în opera Bal mascat, a devenit obținerea unei asemenea fuziuni cu muzica, cu sesizările și gândurile compozitorului în urma căreia ar apărea o libertate deplină a vieții scenice [2, p. 6].

#### Exemplul 2.

Andante mosso quasi Allegretto (♩ = 72)  
Richard (unherschend)  
con eleganza

Nur Scher-ze sind's und Pos-sen, was ih-rer Lipp ent-flos-sen, Scher-ze sind's!  
È scher-zo od é fol-li-a sif-fut-ta pro-fe-si-a, è scher-zo od é

Str. pp leggierissimo

Edition Peters. 10958

Planul tonal al Scenei 11 pare destul de dezvoltat: de la tonalitatea incipientă mi-bemol minor (p. 80), discursul muzical trece printr-un șir de tonalități îndepărtate, cum ar fi Si-bemol major, fa minor, sol-diez minor, iar în momentul replicii lui Riccardo Se sul campo d'onor, ti so grado, Verdi substituie sunetul re bemol cu do diez, deoarece replica lui Riccardo este notată cu folosirea diezilor, compozitorul subliniind un colorit aparte al răspunsului eroului.

Cele mai lirice trăsături ale caracterului eroului Riccardo — Muntean sunt prezentate în Duetul Ameliei cu Riccardo (p. 125 Actul II), care prezintă o scenă de amploare, alcătuită din patru secțiuni contrastante. Prima, Allegro agitato, redă sentimentul de exaltare a eroilor în momentul întâlnirii, fapt confirmat prin utilizarea replicilor identice, interpretate consecutiv (pe textul: Conte, abbiatemi pietà, pietà, pietà în partida Ameliei și Così parlia chi t'adora în partida lui Riccardo). Agitația eroilor influențează și planul tonal instabil al primei secțiuni, unde compozitorul suprapune tonalitățile re minor, la minor, Re major, re minor, Do major, cu modulația în tonalitatea Fa major la limita secțiunilor.

Acest duet nu poate fi tratat doar ca un duet de concordanță, deoarece structura și semnificația fiecărei secțiuni în parte e mult mai complexă, multilaterală, uneori chiar contradictorie. De exemplu, în secțiunea incipientă, intențiile eroilor sunt diferite — Riccardo este fericit că este aproape de iubita sa, iar Amelia, din contra, îl roagă să se retragă, pentru a-i salva reputația, cerându-i să o elibereze de cumplita alegere între dragoste și datoria ei față de Renato. Partida lui Riccardo din cadrul acestei secțiuni este alcătuită din intonații lamento deja manifestate anterior (exemplul 3), care redau durerea sufletească, drept exemplu servind următorul fragment:

Exemplul 3.

Richard

Dich ver-las-sen! Nie und nimmer, da mich Sehnsucht und inn'-ge-  
Io la - sciar-ti? No, giam-ma-i: noi poss' - i - o; ch'è mande...

Secțiunea a doua, *Allegro un poco sostenuto*, cu remarca *mezza voce* (p. 128), conține declarația de dragoste a lui Riccardo: sentimentul protagonistului se reflectă în cadrul unei melodii grațioase, în măsură de 6/8, al cărei specific constă în mișcarea lentă și treptată, în includerea sunetelor neacordice, în folosirea intonațiilor vocale cromatice descendente. De asemenea, compozitorul include în caracteristica eroului „jocul” tonalităților omonime (Fa major — fa minor) prin suprapunerea coloritului lor contrastant. În aceste pagini M. Muntean are o prestație pe cât de sincere pe atât de pasională, plină de diverse culori timbrale, calde și pline de dragoste.

Secțiunea a treia, *Piú lento*, (p. 131), reprezintă o declarație de dragoste a eroinei, care nu poate rezista sentimentelor lui Riccardo. Partida ei începe cu niște replici scurte, redând starea sufletească exaltată, apoi înflorește pe deplin în cadrul unei melodii, care, deși nu repetă partida lui Riccardo din secțiunea precedentă, sună foarte asemănător sub aspect intonativ. Bucuria lui Riccardo nu are margini, fiind exprimată într-un recitativ *Allegro come prima*, (p. 132) care expune starea protagonistului în cadrul unei cadențe de mare virtuozitate, ce atinge culmile melodice până la sunetul si bemol1. Acest punct culminant, cât și întregul fragment, cere de la tenor o tehnică vocală impecabilă, o respirație bine pusă la punct, pentru a interpreta cu nuanța dinamică *Forte* fraza melodică însoțită de cuvintele *estino tutto, tutto sia fuorch l'amor*. Mihail Muntean conștientizează importanța fiecărei note, a fiecărei fraze și chiar a fiecărei pauze, artistul parcurgând calea interpretării de la interior spre exterior. Folosind în mod iscusit contrastele de timbru, cântărețul relevă cu precizie și expresivitate schimbarea bruscă a stărilor eroului. Vocea-i concentrată se revarsă ca un val grandios, învăluită de voluptatea viselor de dragoste.

Sub aspect tonal, secțiunile mai sus menționate tind spre tonalitatea Fa major, însă pe parcursul ultimei secțiuni are loc modulația în Do major, în care se expune o temă comună eroilor, interpretată consecutiv, *Poco meno* (p. 133), în partida lui Riccardo și a Ameliei (p. 134). Este o melodie de respirație largă, cu folosirea sunetelor trisonului tonicii în ambitusul octavei, care se dramatizează ulterior prin implicarea ritmului accentuat, punctat, mai specific pentru scenele lui Riccardo. Acest material muzical se repetă de două ori, cu oarecare reînnoire factuală, iar în partida lui Riccardo *Allegro come prima* (p. 137), se păstrează tema lirică a duetului, în timp ce în linia melodică ce aparține Ameliei se expun niște replici tulburătoare. Folosirea polifoniei contrastante confirmă importanța gândirii contrapunctice în țesătura vocal-orchestrală a operei *Bal mascat*. În partea a doua a secțiunii respective, vocile eroilor se unesc, acestea interpretând la unison melodia duetului, un procedeu mai caracteristic pentru secțiunea concluzivă a duetului de concordanță din opera italiană.

Următoarea scenă prezintă momentul-cheie al acțiunii, când cuplul îndrăgostiților este întrerupt de apariția lui Renato. Aici partida lui Riccardo devine foarte laconică, fiind bazată pe prozodie, adică redarea replicilor pe baza unui sunet. Acest procedeu redă gravitatea situației, contrastând cu starea precedentă a eroului. În afara faptului că planează un pericol din partea conspiratorilor, apariția lui

Renato apropie momentul de dezvăluire a legăturii amoroase cu Amelia, un eveniment ce va provoca schimbarea radicală în mersul dramei și apropierea rezolvării tragice a conflictului. În cadrul acestei scene merită să fie menționată structura intonațională destul de complexă a partidei lui Riccardo, mai ales în faza concludivă, unde cântărețul trebuie să interpreteze o linie melodică mai puțin comodă, cu sărituri pe intervalele de septimă micșorată și secundă mărită (p.153-154). În acest fragment, vocea lui Riccardo — Muntean își pierde culorile vii, devine confuză, ștearsă și transmite aproape fizic înțepinirea, groaza glacială care pun stăpânire pe erou.

În cadrul Actului III eroul principal nu este implicat activ, acțiunea dezvoltându-se preponderent prin eforturile altor personaje, îndeosebi prin cele ale lui Renato.

În ceea ce privește caracteristica eroului în cadrul acestui act, captivat de dorința de a mai vedea pentru ultima oară pe cea pe care o iubește, îl face pe Riccardo să renunțe la hotărârea de a nu participa la serbare [3, p. 383], urmând Scena și Romanța lui Riccardo (p. 217). Aceasta readuce leittema dragostei, care, în cadrul introducerii orchestrale și ulterior pe parcursul recitativului, este expusă în registrul median. Recitativul se desfășoară în cadrul unui plan tonal instabil, ale cărui contururi se realizează de la La-bemol major prin niște inflexiuni spre do minor, treapta a III-a în raport cu tonalitatea inițială Romanța lui Riccardo este ultima manifestare a sentimentului de dragoste față de Amelia, un cuvânt de adio. Ea este alcătuită din două secțiuni, cu raportul tonal do minor — Do major. Materialul muzical al primei secțiuni (p. 217), Andante, pare neomogen, în care se îmbină pagini de lirică pură, puțin elegiacă, cum ar fi prima temă (exemplul 4), cu secțiunea a doua, unde predomină caracterul neliniștit, iar în orchestră apare timbrul fagotului (fagotul este unul dintre leit-timbrurile complotiștilor).

#### Exemplul 4.

Andante (♩=52)\* *espr.*

Doch heißt dich auch ein Pflicht - ge-bot auf  
 Ma se m'è for - za per - der - ti per

e - - wig von mir ei - len, so folgt mein seh - nend  
 sem - - - pre, o lu - ce mi - a, a te ver - rà il mio

Linia melodică abundă în intervale de secundă mică, în desene ritmice aspre, accentuate. Limita secțiunilor este realizată mai puțin obișnuit, prin suprapunerea tonalităților îndepărtate do minor și Re-bemol major, după care, în tonalitatea Do major, apare un material contrastant, acompaniamentul orchestral se dramatizează, se dezvoltă, devine mai masiv. Din punct de vedere al jocului actoricesc, rolul lui Riccardo este realizat în acest moment de Mihail Muntean cu o plasticitate impecabilă, relevându-se tot mai interesant de la o secțiune la alta și conferind profunzime psihologică eroului.

Urmează Scena balului mascat în care Riccardo este implicat într-un duet emoționant cu Amelia. În partida lui Riccardo răsună leittema dragostei, ca un semn de adio, în tonalitatea Fa major. Merită să fie menționat faptul, că este al doilea caz când protagonistul cântă această temă (reamintim, că leittema dragostei a apărut pentru prima dată în versiunea vocală în Aria lui Riccardo din Actul I La rivedrà nell'estasi, în tonalitatea Fa-diez major). Folosirea acestui procedeu la distanță, îmbogățit cu raportul tonal deja menționat, tema sună cu un semiton mai jos în comparație cu nivelul sonor inițial creează un arc tematic și tonal care subliniază destinul tragic al eroului și năruirea viselor sale. Scena balului ne demonstrează din nou iscusința compozitorului în crearea dramaturgiei contrastante: pe fundalul muzicii festive, dansante se produce deznodământul tragic al evenimentelor.

Finalul actului III marchează epilogul acțiunii, când, cu ultimele puteri (eroul fiind rănit mortal de gelosul Renato), Riccardo ordonă gărzilor să-l elibereze pe Renato, reafirmând nevinovăția Ameliei și iertându-i pe toți cei ce i-au dorit moartea. Partida eroului devine mai discretă sub influența situației scenice. Frazele scurte sunt dominante, arareori existând fraze mai ample, de exemplu pe textul Adio, diletta America, unde se împletește intonația din leittema dragostei cu melodica cromatizată descendentă tipică pentru partida protagonistului în general. O asemenea implicare a unui leitmotiv intim în contextul unei scene de masă, este caracteristică pentru mai multe opere verdiene .

Așadar, opera Bal mascat prezintă un material sonor și actoricesc bogat, variat, complex, care cere de la interpret o gamă largă de aptitudini vocale, dramatice, un talent incontestabil în tratarea imaginii eroului, în conformitate cu conceptul ideatic al lui Giuseppe Verdi. După cum afirmă L. Solovțova, Bal mascat „continuă linia operelor romantice Ernani — Rigoletto” [4, p. 395], cu niște abateri spre genul francez de Grand Opéra, iar stillo misto folosit de compozitor formează un cadru adecvat pentru crearea diverselor forme operistice libere și flexibile (cum ar fi monologuri, dialoguri ale personajelor) în cadrul scenelor de amploare. Analiza operei ne oferă un argument în plus că la baza creațiilor verdiene stă drama muzical-scenică.

Pentru a realiza acest rol, Muntean a studiat istoria Suediei din timpul domniei regelui Gustav al III-lea, lucrând neobosit asupra măiestriei actoricești, asupra articulării textului. Vocea lui Mihail Muntean a adus un plus de expresie dramatică și de inedit timbral. El a transmis cu pregnanță și expresivitate o multitudine de sentimente și de stări sufletești și emoționale ale eroului său. Artistul trece liber de la o stare emoțională la alta, accentuând contrastele emotive cu tușele viguroase și exacte. Vocea lui, flexibilă, abundentă, parcă fixează de sine stătător culorile și nuanțele vocale: de la tonurile sumbre, ardente ale situațiilor dramatice acute, la cele mai catifelate, moi, calde — în paginile lirice ale operei. Artistul interpretează rolul, conturând cu atenție cele mai mici nuanțe ale evoluției protagonistului — de la dragoste curată, sete continuă de fericire, la un deznodământ fatal.

#### Referințe bibliografice

1. MERIȘESCU, GH. Istoria muzicii universale. București: Editura didactică și pedagogică, 1968.
2. LUDMAN, G. Mihail Muntean. Chișinău: Editura Timpul, 1986.
3. CONSTANTINESCU, G.; CARAMAN-FOTEA, D.; SAVA, I. Ghid de operă. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971.
4. СОЛОВЦОВА, Л. Джузеппе Верди. Москва: Изд. Музыка, 1966 .



## CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ ȘI VOCAȚIA SA UNIVERSALĂ

### ROMANIAN CHORAL CONTEMPORARY CREATION AND ITS UNIVERSAL VOCATION

EMILIA MORARU,

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

*Interferența tot mai complexă a diferitor genuri și forme muzicale a condus, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, la crearea și cristalizarea unor noi modalități de manifestare corală. Prin intermediul unor elaborări tehnice ingenioase, a unor soluții armonico-polifonice sugestive sau a unor sisteme sonore inedite, compozitorii acestei perioade au explorat intens potențialul folclorului românesc. Aceste modalități de exprimare aduc, în peisajul muzicii românești, un coeficient ridicat de noutate.*

**Cuvinte-cheie:** eterofonie, dodecafonie, tehnica serială, scriitură modală.

*The more complex Interference of different genres and musical forms, led in the second half of the twentieth century to the creation and crystallization of new ways of choral manifestation. Through ingenious technical development, harmonic and polyphonic suggestive solutions or novel sound systems, the composers of this period explored intensely the potential of Romanian folklore. These modes of expression bring to the Romanian music landscape a high coefficient of innovation.*

**Keywords:** heterophony, dodecaphony, serial technique, modal writing.

Creația muzicală a secolului al XX-lea se caracterizează prin complexitatea formelor de expresie, reflectând varietatea și caracterul multilateral al erei pe care o trăim: era sintezei, a fuziunii, a influențelor reciproce, a suprapunerii și amestecului de stiluri. Ne propunem, în continuare, să ilustrăm cât mai adecvat genul muzicii corale românești în structuri și tehnici ale muzicii occidentale. Vom evidenția, de asemenea, cei mai reprezentativi compozitori tributari acestui curent, precum și modalitățile caracteristice de organizare sonoră prezente în creațiile lor.

Așadar, primul dintre ei, Alexandru Pașcanu, în creația *Festum Hibernum*, a recurs la aplicarea unor culori armonice, rezultate din combinațiile acordice, concepute în sprijinul melodiei și a înveșmântării ei într-o formă aparte. Prin modalitățile multiplane și diverse de fructificare a discursului muzical, Alexandru Pașcanu (pe lângă ampla scriitură omofonă și a creării mai multor planuri sonore) se apropie de tratarea polifonică în scopul evidențierii colindului citat. Astfel, se creează „o stare sonoră care ține de o interferență perfectă a scriiturii armonice cu cea polifonică“ [1, p. 13]. Alexandru Pașcanu a utilizat o gamă largă de acorduri, începând cu cele mai simple organizări pe verticală până la structuri moderne omofone, cristalizate în *clusters*-uri și alte tipuri de conglomerate sonore. Pe parcursul demersului muzical, distingem procedee de aplicare a elementelor modale, mai rar, compozitorul utilizează eterofonia. Merită menționate și diversele tehnici de emisie, cum sunt: sunete cântate parțial sau șoptite, *glissando*-uri, atacuri, triluri ș.a.

Muzica corală a lui Vinicius Grefiens ocupă un loc aparte în creația sa. În general, corurile acestui compozitor sunt concepute pentru formații corale mixte *a cappella*, mai puțin, pentru cor pe voci egale și pian. Spectrul expresiv al creațiilor sale se extinde de la marș sau cântec de leagăn la cântec simplu, poem, elegie, madrigal, suită, secvențe reunite în ciclu sau baladă. Varietatea cadențială cu suprapunerea straturilor armonice (*Mi bemol major - re minor*) și oscilații ale *major-minorului* (*Re major - re minor*) caracterizează madrigalul *Cocorii* (premiat la Tours). De asemenea, în expunerile sale componistice, autorul a recurs la procedeele amplificărilor registrice, ale expunerilor solistice, ale începuturilor eterofonice. Trebuie menționat faptul că, în lucrările sale, Vinicius Grefiens a utilizat *parlato*-ul sau sunetul declamat, dar și „intrările, uneori de scurtă durată, cu caracter de *oază* sau de necesar contrast, de *pată de culoare* în armonic sau contrapunctic, în portal responsorial, în construc-



ții fugate sau în subtilități de cadre modale, cu ritmuri asimetrice“ [2, p. 11].

O creație semnificativă pentru direcția de care ne ocupăm este oratoriul *Flăcări de sânge* de Dumitru Capoianu. Ideea lucrării conține o triplă concepție: filosofică, a materiei și a vieții umane. Cea dintâi dintre ele, *filosofică*, reliefează *antiteza* la nivel macrocosmic (poziția pământului față de soare reprezentată prin *Echinocțiu* și *Solstițiu*). Cea de a doua dualitate, *a materiei*, supraveghează conceptul echilibrului instabil și imperfect, inexistent și imposibil (existent între *zi* și *noapte*). În cel de-al treilea plan, al *vieții umane*, dualitatea este proiectată între *bine* și *rău*, între *libertate* și *supremație*. *Acolo* și *dincolo* implimentează *antiteza* în planul spațiului (nedelimitat) geografic și, inerent, în cel socio-politic.

O altă lucrare reprezentativă a lui Dumitru Capoianu o constituie cantata *Ca să faci portretul unei păsări* pentru cor de copii pe trei voci și orchestră de cameră. *Cantata* presupune evoluția a două părți distincte cu semnificație aparte, despărțite de o pauză generală: *sosirea păsării* (realizarea operei) și *cântecul ei* (reverberarea în conștiința celor cărora li se adresează). Compozitorul a utilizat un mod care derivă din *modul 5* al lui Olivier Messiaen, realizat prin omiterea treptelor a V-a și a VI-a (creând cvarta mărită). De asemenea, acest mod de cvartă mărită este prezent în cele patru transpoziții. Transformările ulterioare aduc în prim-plan un nou mod (care face parte din familia *modului 4* al lui Olivier Messiaen).

În *Odă pentru cor mixt și orchestră*, Dumitru Capoianu se apropie oarecum de tehnica dodecafonică, însă, neîncadrându-se în scriitura serială. Lucrarea se desfășoară într-o formă liberă, atenție deosebită acordându-se motivului principal, care cuprinde elementele 9, 10, 11, 12 din seria de bază. Prin dezvoltările sale ulterioare, fie reprezentate prin succesiuni, fie prin suprapuneri de cvarte, acest motiv principal a avut un impact direct asupra aspectului multor construcții melodice și armonice. Parametrul armoniei, în mare, este reprezentat de armonia atonală, foarte puțin fiind prezentă și cea modală (în unele înlănțuiri) sau tonală. Cvarta mărită, prezentă în alcătuirea motivului principal, a implimentat creației un colorit specific românesc.

O altă modalitate interesantă de compunere muzicală este caracteristică lucrărilor *Trepte ale Tăcerii* și *Odă Tăcerii* (1966-1967), semnate de Anatol Vieru. Compozitorul susținea că anumite stadii din evoluția sa componistică se terminaseră, pentru că excesul de culori, fie ele și bine articulate, ca și tehnicile de compoziție, pierduseră din necesitate. Același lucru s-a produs și cu tehnica sa modală, apropiată de cea serială: „punctul de reper al totalului cromatic a atras la viață o sumedenie de moduri articulate între ele prin operațiuni din teoria mulțimilor, reuniunii, intersecției, complementarizării, toate acestea proiectate în domeniul duratelor“ [3, p. 12].

Anatol Vieru a fost atras foarte puternic de simetrii, conturate pronunțat în creațiile lui Anton Webern și Olivier Messiaen. Un prim-pas în abordarea acestei tehnici l-a constituit compunerea *Jocurile pentru pian și orchestră* (1963), în care compozitorul a demarat de la un mod de trei sunete (descântec al copiilor), recompunând prin simetrii totalul cromatic. Prin expuneri combinatorii și acumulări de acorduri, se ajungea la dispunerea modal-simetrică a unui cluster, care, în final, reprezenta „înghețarea” muzicii în acord, plină de strălucire modală.

Corurile *Scene nocturne*, după opinia compozitorului, erau axate pe intervale pe care le citea într-o anumită ordine exterioară materialului însuși și această ordine era pentru el momentul cel mai important al lucrului la compoziție. În obiectivul preocupărilor compozitorului s-a aflat „palparea” timpului și spațiului prin muzică.

În creația *Scene nocturne* pentru două coruri *a cappella* de Anatol Vieru, raportul poezie-muzică cucerește primordialitate în sistemul valorilor expresive. De asemenea, în acest travaliu componistic, Anatol Vieru a pus accent și pe articulațiile principale, precum și pe latura estetică. Lucrarea *Scene nocturne* (7 scene) conține 7 poeme diferite care aparțin lui F. G. Lorca, încadrate de poet în cicluri separate. Spre deosebire de F. G. Lorca, Anatol Vieru a unit anumite idei într-o concepție unică dincolo de entitatea dispartată a fiecăreia.

În evoluția muzicală a textelor, surprinde sistematizarea lor, astfel încât liricul se transformă în

epic, iar vagul este preschimbat într-o multitudine de imagini sonore cu conținut abstract, dar care duc spre concret. Aceste evoluții, în viziunea autorului, au următoarea explicație: „Am dorit ca *Scenele nocturne* să cuprindă în desfășurarea lor treptata intrare în timp“ [4, p. 17]. Compozitorul a utilizat un spectru larg de efecte de vorbire (șoapte, șoapte timbrate, vorbire, exclamații muzicale. Acest ciclu coral, creat în 1964, reprezintă în creația autorului concretizarea unor aspecte de limbaj, dar mai ales de concepție, experimentate în creațiile sale anterioare și continuate în lucrările orchestrale *Trepte ale Tăcerii* și *Odă Tăcerii*.

În opinia lui Vasile Tomescu, crezul estetic al lui Anatol Vieru este adecvat triadei hegeliene, „potrivit căreia *teza* este pentru creatorul timpului nostru ansamblul cuceririlor definitiv consacrate în acest domeniu, *antiteza* reprezintă ansamblul inovațiilor produse în epoca modernă și pe care Vieru le examinează sub denumirea de „muzica cealaltă“, caracterizată prin coexistența limbajelor și a stilurilor, iar *sinteza* se învederează în paginile fiecărei lucrări elaborate de el“ [5].

Simfonia corală *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah reprezintă o nouă concepție de transfigurare a folclorului, în care compozitorul a realizat o sinteză a elementelor primare, arhetipale. Drept exemplu, avem refrenele utilizate de compozitor (*hoilerunda*, *junelui bun* și *leruiler*), pe care le supune unei filtrări riguroase, ajungând până la elementele fonetice primare. Organizarea sonoră a simfoniei este marcată de constituirea unui complex sonor, articulat, în special, pe intervale de terță. Această structură permite schimbarea cu locul a extremelor, astfel, obținându-se trei-patru forme diferite. În evoluția lucrării, ele pot fi recunoscute datorită nucleului cu substanță netransformată. Materialul modal al lucrării constituie o extracție micromodală, în care sunetele se află în raport de terță. Parametrul armonic este redat prin suprapunerea micromodală cu sens de la monomicromodal la polimicromodal.

Sunt vădite gradațiile dinamice, orientate spre acumularea treptată de tensiuni interioare. De asemenea, compozitorul acordă atenție diversității ritmice, realizată prin suprapunerea desenelor ritmice, procedeu care conduce la crearea unor texturi sonore de maximă consistență. Menționăm și logica nuanțelor dinamice, dispus sub forma unui arc, unde începutul și sfârșitul se desfășoară în nuanțe stinse, iar partea mediană atinge puncte culminative de maximă intensitate. *Timpul cerbilor* este prima lucrare exclusiv vocală, în care geneza, acest moment legat de dezvoltare, de mișcare, de devenire, afirmată în spațiu și ritm, se înfăptuiște cu mijloace specifice corului.

În *Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde, baterie și xilofon*, Tiberiu Olah a utilizat un limbaj aproape „nud“, dar în același timp, extrem de rafinat și evoluat. Remarcăm predilecția compozitorului (asemeni lui Bartók) pentru formele folclorice și pentru procedeele variației și ale repetiției. Aceste procedee, la Tiberiu Olah, se ridică la rangul unor principii constructive inedite.

Următorul compozitor despre care vrem să ne referim este Ștefan Niculescu. Atât Simfonia corală *Invocatio* pentru 12 voci (1989), cât și lucrarea de esență religioasă, *Psalmus* (1992), au fost scrise de acest creator la solicitarea formației de soliști vocali englezi, *The King's singers*. *Psalmus* este bazată pe textul *Psalmului 12* al lui David din *Vechiul Testament*. Demersul componistic din această lucrare continuă ideile experimentate anterior în *Invocatio*, *Axion* ș. a. În această piesă, Ștefan Niculescu dezvoltă, la nivel sintactic, combinații între eterofonie și polifonie, monodie, omofonie.

Referitor la prima lucrare de esență religioasă, *Invocatio (Simfonie corală pentru 12 voci)*, Ștefan Niculescu declara: „În această lucrare folosesc atât scări non-octaviante (inclusiv, spectre de armonice), cât și scări octaviante, prin a căror suprapunere pot încorpora, cu mai multă libertate, arhetipurile pe care le descopăr neîncetat, îndeosebi, în culturile tradiționale. Această tehnică îmi permite să dezvolt în arhitecturi de amploare, formele eterofone pe care le-au descoperit până acum (în special, sincronia și eterofonia). Este o cale nouă, neexplorată încă, pe care o simt promițătoare“ [6, p. 122].

Lucrarea *Aforisme pentru Heraclit* de Ștefan Niculescu a apărut după lungi căutări și experimente, materializate în creațiile sale *Eteromorfie* și *Formanți*. Conținutul lucrării cuprinde 7 aforisme care abordează preocupări (caracteristice compozitorului) în domeniul eterofoniei, a posibilităților vocale.

Structura aforismelor permite înlănțuirea lor în orice ordine, fără anumite restricții.

În continuare, în vizorul nostru s-a aflat cantata *Soclu pentru timp* de Liviu Glodeanu în care sunt reflectate preocupările compozitorului în sfera raporturilor cuvânt-muzică și ansamblu coral-orchestră. Scrisă în formă de sonată, într-o accepțiune mai largă (apropiindu-se de ideea variațiunilor duble), Liviu Glodeanu lărgeste și conceptul variațional al celor două teme de bază. Astfel, variația are loc atât în planul sonor al temei (antrenând parametrii principali: melodie, ritm, timbru), cât și prin aspectarea diversă a acestora. Compozitorul aduce în prim-plan expresivitatea unei idei tematice, având o atitudine reticentă față de culoare (rămânând indiferent față de timbrul și calitatea interpretului).

În cele ce urmează vrem să ne referim despre creația corală a compozitorului Doru Popovici care, în opinia noastră, ocupă un loc important, extinzându-și aria de manifestare de la cântece patriotice, miniaturi corale, suite până la cantate pentru soliști și cor. Procedeele definitorii pentru muzica sa de acest gen se remarcă prin aspectele de scriitură, formă, prin gradul de integrare a expresiei folclorice, prin rapelurile bizantine și orientale, prin sinteza tono-modală sau cea serial-modală. Din așa-numita „lume a lui Anton Pann” face parte nu doar cantata cu același nume, dar și coruri ca *Mărie-Mărie* sau *Tot trecând la mândra dealul*, care merg pe linia continuității tradiției corale lansată de Sabin Drăgoi, Teodor Brediceanu sau Ion Vidu.

O autentică valorificare a expresiei folclorice este realizată în Cantata pentru soliști și cor mixt *Din lumea lui Anton Pann* (patru părți) de Doru Popovici. În travaliul său componistic, autorul s-a axat, mai întâi de toate, pe utilizarea unor cântece reprezentative ale lui Anton Pann în ideea repunerii lor în valoare (*Spune-mi mândro, mergi? Nu mergi?, Aolică, Dodo, fa... (din Spitalul Amorousului), Ce frunză se bate și Ici e țărână, ici glod*, publicate în *O șezătoare la țară*).

Lucrarea *Trei poeme rustice* pentru cor de bărbați cuprinde *Cântec de jale, Cântec de dragoste și Cântec de pace*. În aceste poeme se întrevăd două perspective: „una interiorizată, sondând adâncurile unor zone sufletești ce se lasă „zise” prin cântec, fie el de jale sau de dragoste și alta senină, ca o emulație a dorinței colective de înfrățire a oamenilor sub stindardul păcii. Ele deschid o originală perspectivă a variațiunilor evolutive; intră în joc sfere emoționale diverse, aparent disjuncte, grefate pe același material melodic-modal ca și o identitate a procedeelelor de tratare, în speță cele polifonice.

În continuarea demersului nostru, considerăm necesar să abordăm creația componistică a lui Dan Buciu, care a traversat mai multe etape evolutive, manifestând interes, în special, pentru *modalism* (drept mărturie ne servește studiul său *Elemente de scriitură modală*), pentru *dodecafonism* (*Scene pentru orchestră și pian*), pentru *preluarea și prelucrarea folclorului* în modalități diferite (*Divertismentul pentru orchestră, Suita românească*, în care compozitorul a utilizat citatul folcloric). În ce privește creația sa corală, ea înglobează coruri de copii, de femei și mixte, inspirată din versurile poezilor români și din folclorul românesc.

Creațiile pentru copii sunt reprezentative prin forța lor expresivă, datorată lumii fantastice a copilăriei. Pentru redarea acestor nuanțe, compozitorul a utilizat elemente modal-diatonice. Construcția pieselor în discuție este marcată de o susținere armonică eficientă, evidențind un contur ritmic, îmbogățit cu elemente specifice, fapt care conferă posibilitatea individualizării acestor melodii.

Corul de femei este o altă preocupare a compozitorului. Pentru această componentă, autorul a creat câteva piese, printre care: *Ieșirea din legendă* și *Loto Poeme* (cu două voci soliste). În evoluția lor muzicală, distingem o organizare sonică extrem de tensionată, subliniindu-se dramaticul (rezultat din textul Ninei Cassian). Observăm că expresia simbolică a destinului uman este redată în plan muzical printr-un sentiment incantatoriu ce se degajă într-o perfectă sudură a ideilor de la cuvânt la sunet. Caracterul cameral și sonoritățile echilibrate se datorează stilului compozitorului și manierei personale de a valorifica folclorul.

Din interes pentru culoarea armonicilor (specifică sonorității corului de bărbați), Dan Buciu a scris piesele *Nostalgie marine* și *Țara mea*. Cele mai multe piese au fost, însă, scrise pentru coruri mixte

(*Triptic, De-a baba oarba, Memoria primăverii, Munții, Remember Hirochima, Ana lui Manole, Bănuțul, Țară frumoasă* ș.a.). În cadrul lor, compozitorul a valorificat coloristica timbrurilor extravocale (naiul, clopotul, toaca (*Ana lui Manole*), banda magnetică (*Remember Hirochima*), flautul (*Rondeau*) etc.).

Pentru reproducerea unor imagini teatrale în genul muzicii corale, Dan Buciu a apelat la elemente caracteristice teatrale, cum ar fi: mișcarea sau jocul de lumini, prezente în desfășurarea muzicală a pieselor *Ghici-ghici, În țara lui mură-n gură, Hai la joacă, Ana lui Manole*.

O altă lucrare care aparține lui Dan Buciu este cantata *Iarba pământului*, scrisă între anii 1982-1983, pentru voce înaltă, corzi, flaut solo și percuție. Această tematică a războiului și a păcii, anticipată și în lucrările anterioare (*Remember Hirochima, 1972* și *Pax Mundi, 1976*), este redată prin intermediul sintezei realizate în versurile mai multor poeți ai liricii universale și românești: Walt Withman, Francesco Petrarca, Bakchylides, Omar Khayam, Ionel Teodoreanu, Grigore Vieru. Cuvântul *iarbă* din titlul cantatei capătă un dublu simbol, ca ciclul existențial: *moarte* (*iarba* este păr pe morminte care crește din gurile morților) și *viață* (*iarba* - acel fir crud, care anunță venirea primăverii, redeșteptarea la viață, reînvierea firii) [7, p. 25].

Prin utilizarea acestor texte din lirica de pretutindeni, compozitorul creează o imagine complexă a lucrării, punând în valoare interdependența muzică-text. (Desfășurarea operistică, după cum susține autorul, conferă lucrării caracteristicile unei cantate-opere, în cadrul căruia scenele și numerele se rotesc în jurul ideii simbol cu rezonanțe în diferite spații și epoci, în funcție de ele, muzica și textul schimbându-și fizionomia.) În plan muzical, imaginea generală a lucrării este redată prin curgerea spontană a ideilor melodice, a elementelor ei componente sub aspectul unui flux continuu și permanent.

În concluzie, ținem să menționăm că în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, datorită interferenței mai multor genuri și forme muzicale, creația corală a înregistrat noi modalități de manifestare, îmbogățind arta muzicală românească și cea universală cu pagini sonore inedite. Compozitorii au explorat intens potențialul folclorului românesc prin abordarea unor tehnici moderne de expunere și a unor soluții armonico-polifonice sugestive.

### Referințe bibliografice

1. BUCIU, D. Festum Hibernum de Alexandru Pașcanu. **În:** Revista *Muzica*, nr. 2, anul XXXII, februarie, 1983.
2. STOIANOV, C. Vinicius Grefiens. **În:** Revista *Muzica*, nr. 2, anul XXXVII, februarie, 1987.
3. VIERU, A. Tăcerea, ca o sculptare a sunetului. **În:** Revista *Muzica*, nr. 3, anul XX, martie, 1970.
4. GLODEANU, L. Scene nocturne pentru două coruri *a cappella* de Anatol Vieru. **În:** Revista *Muzica*, nr. 1, anul XVIII, ianuarie, 1968.
5. TOMESCU, V. In memoriam Anatol Vieru. Un mirific univers. **În:** *Actualitatea muzicală*, anul X (1999), nr. 234 (1/decembrie), Revistă bilunară editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.
6. SAVA, I. *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale sec. XX*. București: Editura Muzicală, 1991.
7. ARZOIU, R. Dan Buciu - portret. **În:** Revista *Muzica*, nr. 3, 1994.



## ELEMENTE LUDICE ÎN CREAȚIA CORALĂ A COMPOZITORULUI DAN VOICULESCU

### LUDIC ELEMENTS IN THE CHORAL CREATION OF COMPOSER DAN VOICULESCU

GABRIELA MUNTEANU,

profesor universitar doctor,

Universitatea „Spiru Haret”, București, România

*Lucrarea face parte dintr-un studiu referitor la potența ludică a creației corale a compozitorilor români, creație destinată copiilor. Elementele ludice sunt deduse din colecția Jocuri-coruri pentru voci egale, vol.IV-Editura Muzicală, București 2002, autor regretatul compozitor Dan Voiculescu (1940-2009). Jocurile pot fi utilizate și ca material didactic (jocuri didactice) pentru cursurile universitare (teoria muzicii, didactica educației muzicale, armonizări corale, ansamblu coral).*

**Cuvinte cheie:** joc, creație corală, cântec jucat, muzică ludică, activități ludice, joc de artă dramatică/ interpretare corală.

*The present work is part of a complex study of the ludic potential of the Romanian composers choral creation. This creation is destined to children. The ludic elements are extracted from Games - choirs collection- **choir for equal voices**, vol IV- Musical Edition, Bucharest 2002, whose author was the late Dan Voiculescu (1904-2009). The choral games can be used as teaching material( didactic games) for university courses such as ( musical theory, musical didactic education, choral harmonization, choral ensemble).*

**Keywords:** Game, choral work, staged song, ludic music, ludic activities, dramatic art game, choral performance.

Colecția de 20 de coruri a regretatului compozitor și profesor universitar Dan Voiculescu (1940-2009), ne-a atras atenția prin titlul acesteia: **Jocuri- coruri pentru voci egali vol. IV**. Având în vedere preocupările noastre referitoare la introducerea jocului și a unui repertoriu coral modern în circuitul școlar și în pregătirea metodică a studenților, ne-am propus să realizăm un studiu asupra acestei colecții și să identificăm elementele ludice prin care s-a exprimat compozitorul. Venim în felul acesta în întâmpinarea profesorilor și studenților, care, sperăm, să găsească în acest material un îndrumar, pentru a da, în cunoștință de cauză, o interpretare modernă muzicii corale românești, adică o interpretare corală sub formă de *joc*.

În general, colecțiile clasice de coruri impun acestora, în interpretare, prin însuși conținutul și tratarea componistică vocală, o ținută scenică statică. Aprecierea interpretării se referă la suportul strict muzical, pe de o parte (sonoritățile armonico-polifonice, redarea agogico-dinamică a piesei muzicale) și pe de altă parte, se referă la expresivitatea și modul de evidențiere a înțelesului textului, ca element înveșmântat în muzică. Odată cu apariția metodelor active de joc în învățământul preșcolar, preuniversitar (Orff, Martenot, Kodaly, Suzuki etc) transpuse sau adaptate și mediului universitar, metode ce solicită muzicii vocale să se asocieze cu mișcarea corporală, cu mijloace de comunicare firești, naturale (vorbit, țipăt, glissare, efecte imitative onomatopice răs, plâns, căscat etc), să apeleze și la instrumente numite „elementare-naturale”( bătut din palme, picioare, pocnet din degete, etc) sau la obiecte sonore, la pseudoinstrumente, corul cu ținută statică de pe scenă a lăsat loc, din ce în ce mai frecvent, unor interpretări mai aproape de dramaturgie, formând chiar categoria de joc dramatic muzical

Colecția **Jocuri** de Dan Voiculescu induc ideea de *cântec jucat*. Cuprinde coruri pe versuri de Marin Sorescu ( șapte cântece- parodii și șapte versuri cu titluri diferite), alături de o piesă pe versuri de Șt.O. Iosif, patru versuri ce aparțin unor cântece românești din regiuni folclorice diferite și o piesă vocaliză corală.

#### **Cântecele-parodii pe versuri de Marin Sorescu sunt următoarele:**

1.- *Musca-Țețe* (Parodie simplă); 2.- *Vara* ( Parodia leneșului); 3.- *Vânătoare* (Falsă parodie); 4.- *Baba-Cloanța* (Parodie oltenească); 5.- *Se mutăercul înapoi* (Parodie americană); 6.- *Căruța cu caracudă* (Parodie a la Toma Caragiu);7.- *Ce bucluc!* (Parodia piticului bâlbâit)

#### **Colecția mai folosește următoarele șapte versuri pentru copii de Marin Sorescu:**

8.- *Paparuda*;9.- *Curiozitate*;10.- *Cearța*;11.- *Clorofila are treabă*;12.- *Dodă, dodă*



13.- *De departe; Cunoștințe peste cunoștințe*

Versuri de Șt.O. Iosif:

15. *Nu mai sunt pe luncă flori*

Versuri din colecții folclorice:16.- *Colindița* ( *La cel pom mare rotat* din colecția George Breazul);17.- *Colinda amestecată*( după Bela Bartok și Sabin Drăgoi);18.-*Stâna prădată* ( colind din Maramureș );19.*Pe un câmp mândru-nflorit*( colindă din zona Beclean, Bistrița -Năsăud); 20.-*Vocaliză pentru pacea copiilor lumii*.

Cele 20 de piese corale formează un tot, nu numai pentru că sunt destinate ansamblurilor pe voci egale ci și prin maniera în care scherzzo-ul textului poetic scris de Sorescu formează un triptic: piesele 1-7 sunt cântece -parodii, piesele 8-14 conțin versuri cu efecte onomatopeice comice, piesa nr.15 este puntea spre piesele de culoare folclorică, lirică, dialectală a colecției( nr.16. 17, 18, 19). Încheierea colecției se face prin piesa corală cu vocalize, care poate fi interpretată ca joc pe vocale cu module premodale.

Cum se exprimă ludic Dan Voiculescu în **Jocuri** ?

Desigur sursa de bază , osatura pe care s-a așezat *muzica ludică* a compozitorului , o constituie poezia soresciană. *Jocul* frecvent de cuvinte ,calamburul care schițează intriga poeziei fără să o dezvolte, dimensiunea liliputană a versurilor,răspunsurile șugubețe cu iz oltenesc din dialogurile sau monologurile ce le conțin, fac din cele 14 texte soresciene, tot atâtea oferte pentru *activități ludice*.

De exemplu în *Cearța*: — Eu ce zic? — Vezi tu ce zici — Ce-mi faci semn să tac un pic!

Sau în piesa *Vară*: — Oah ! ce cald e...oh! E atât de cald, încât Umblă descheiat la gât Cocostârcul, Gât sucit, Prin fânul abia cosit

După cum s-a putut remarca din etalarea titlurilor colecției de coruri , muzica **Jocurilor** este o muzică ce are o indicație programatică. Fie că programul este indicat în titlu ( parodie, oltenească, americană, a la Toma Caragiu) obligând interpreții să intoneze și să aibă o empatie muzicală, cât mai aproape din ceea ce este caracteristic prototipului oltenesc, american etc, fie că textul și indicațiile agogice și dinamice din partitură facilitează înțelegerea programului propus.Aceste mijloace sunt folosite numai în scopul împlinirii mesajului textului, text care, în majoritatea situațiilor, devine pretext pentru a fi convertit în muzică, pentru a și se specula muzicalitatea acestuia.

Dar dacă am scoate versurile din corurile colecției din volumul IV de D.Voiculescu am obține la fel de convingător aceleași efecte ludice, comice, chiar mai nuanțate sonor ca timbru, efecte polifonice, ca ofertă de a le concretiza în mimică sau pantomimă.

Melodia corurilor este relativ simplă, ocolind mersul melodic pe arpeggiu, mers banalizat prin repetarea lui aberantă în foarte multe piese adresate copiilor, considerându-se că acesta este ideomul muzical al copiilor, alături de terța mică descendentă ( terța copiilor). Dificultățile de interpretarea ale melodiei sunt de natură timbrală, vizează tehnica emiterii sunetului muzical atât de variat, dela sunet parlat, la cel țipat, la redarea caracterului personajului sau situației prin expresii timbrale diferite.

Elementele ce compun arsenalul mijloacelor de comunicare muzicală, existente în **Jocurile** lui Dan Voiculescu sunt evident de natură ludică. Felul în care sunt repartizate și puse în lumină în partitură, ne trimit la **categoria de joc de artă dramatică/ interpretare corală** Fiecare piesă se pretează a fi un mini spectacol, interpretat de coriști, dându-le posibilitatea, ca prin metoda jocului de rol, să experimenteze stări afective diferite, să exerseze o empatie, undeva curativă.

Se spune: **Discendo discere, scribendo scribere discimus.**

La fel și în formarea deprinderilor corale. Prin abordarea unui repertoriu ludic, înțeles a fi cu situații tematice și tehnici de emisie variate, repetate în contex de *joc de artă dramatică*, care să-l învețe pe copil și cine este cel de lângă el, se va ajunge la performanța la care năzuiește orice școală.

**Experto credeite!** (Crede în experiența celui „pățit”! — a spus Vergiliu).

### Referințe bibliografice

1. VOICULESCU Dan, *Jocuri-coruri pentru voci egale, vol. IV* București: Editura Muzicală, 2002.
2. MUNTEANU Gabriela, *Modele de educație muzicală*. București: Editura Fundației România de Măine, 2008

## ШКОЛЬНЫЕ ПЕСНИ И ПЕСНИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ В ХОРОВОМ НАСЛЕДИИ ДОБРИ ХРИСТОВА

### CÂNTECE ȘCOLARE ȘI CELE DE CONȚINUT PATRIOTIC ÎN CREAȚIA CORALĂ A LUI DOBRI HRISTOV

SCHOOL SONGS AND SONGS OF THE PATRIOTIC CONTENT  
IN THE CHOIR CREATION OF DOBRI HRISTOV

**ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,**

старший преподаватель,

Тараклийский Государственный Университет им. Григория Цамблака

*Автор анализирует хоровые миниатюры, написанные в жанрах песен для детей и юношества Добри Христо-вым - представителем первого поколения болгарских композиторов. Болгарская национальная специфика хоро-вых сочинений устанавливается исходя из жанровых признаков, особенностей содержания, а также характерных черт музыкального языка.*

**Ключевые слова:** школьные песни, песни патриотического содержания, хоровые сочинения, гимн, песня-марш, болгарская музыка, неравнодольный размер.

*Autorul analizează miniaturile corale scrise în genul cântecelor pentru copii și tineret de compozitorul Dobri Hristov, re- prezentant al primei generații de compozitori bulgari. Specificul național bulgăresc al lucrărilor se atestă în baza trăsăturilor de gen, de conținut, precum și a particularităților limbajului muzical.*

**Cuvinte-cheie:** cântece școlare, cântece de conținut patriotic, lucrări corale, imnul, cântecul-marș, muzica bulgărească, ritm asimetric (aksak).

*The author analyzes the choral songs written for children and youth by the composer Dobri Hristov, representing the first generation of Bulgarian composers. The Bulgarian national character of the work is registered on the basis of their genre, con- tent and features of musical language.*

**Keywords:** school songs, songs of patriotic content, choral works, hymn, song-march, Bulgarian music, asymmetric rhythm.

В творческом портфеле Д. Христова немало хоровых миниатюр в жанре хоровой песни, написанной для детей и молодежи. При всей простоте и краткости таких музыкальных сочи-нений, они занимают важное место в творческом наследии автора, им отводится важная роль в учебно-воспитательной концепции композитора. Национальная специфичность в этой об-ласти хорового творчества композитора проявляется уже в самом факте обращения к жанру школьных песен, который традиционно рассматривается как самостоятельный пласт болгар-ского городского фольклора [1, с. 550]. Потребность сочинять школьные песни, характерная для представителей первого поколения болгарских профессиональных композиторов, во мно-гом объясняется просветительской направленностью их деятельности в целом, и музыкально-го творчества в частности.

Проблема народности, поставленная Д. Христовым, вслед за деятелями болгарского Воз-рождения, в просветительско-патриотическом духе, и концепция национального у компо-зитора ориентирована на самобытные традиции болгарской истории и культуры. Поэтому для своих хоровых обработок и оригинальных сочинений Д. Христов отбирает поэтические тексты и сюжеты, выражающие протест угнетенных народных масс и героику национально-освободительной борьбы за независимость, а также образы родного края. Такая общность и понятность идей, объединяющие общество патриотические настроения и т.п. приводят к еди-ным переживаниям и чувствам, а вслед за ними - и к одинаковым формам и манере их выражения в художественных формах. Так эмоциональное переживание пропетых на неслож-ные, искренние мелодии, или произнесенных ритмически текстов соответствующего содер-жания может выражать настроения, душевные переживания и чувства целой эпохи. В

этом смысле не только недавно ушедшая советская эпоха, но и другие исторические периоды (например, период французской революции с ее *Ax! Ca-ira и Марсельезой*) дают немало примеров.

«Функция государственного гимна - вызвать чувство патриотизма, эмоционального подъема и единения - обязывает композитора отыскивать соответствующие этому музыкальные средства» - замечал Е. Назайкинский [2, с. 92]. В музыке сформировалась большая область выразительных средств, обеспечивающих быстрое и непосредственное воздействие на широкие массы, в том числе и детскую аудиторию. Первичные жанры песни, марша, гимна в простейших формах - куплетной или куплетно-вариационной, с их многократным повторением музыкальной мысли; ритмичные речевки патриотических текстов; простые и в то же время броские, выпуклые музыкальные интонации, чеканные, «рубленые» ритмы шага, марша и т.п. обладают мощной агитационной силой. Мелодичные лирические песни с близкой, понятной широкому кругу людей образностью, воспевающей родной край, окружающую природу, национальные символы, дополняли героико-патриотическую сферу. Мелодии фольклорного происхождения или близкой природы отвечали народным настроениям, усиливая общий стимулирующий эффект песен. Обладавшие силой глубокого проникновения и эмоционального воздействия, благодаря своим музыкальным характеристикам, такие песни писались на соответствующие поэтические тексты.

Опираясь на свойство музыки формировать глубинную эмоциональную связь с явлениями и идеями, волнующими людей, вызывающими сильные переживания, что немаловажно для раннего этапа музыкально-патриотического воспитания, Д. Христов уделял большое внимание сочинению несложных хоровых песен для детей и юношества. Не случайно, что именно в первые десятилетия XX в. - время создания и утверждения современного независимого национального государства в Болгарии, в атмосфере общего подъема национального самосознания композитор настойчиво разрабатывает область исторических, героических, патриотических тем. Можно утверждать, что Д. Христов явился создателем собственного гражданственного стиля, включающего 2 сферы - героико-патриотическую (точнее - военно-патриотическую и гражданско-патриотическую) и лирико-патриотическую, с присущей им музыкально-поэтической образностью и определенным набором музыкальных выразительных средств. Военно-патриотический героизм освободительного движения болгар находит свое продолжение в гражданском патриотизме.

Девять школьных песен из сборника *Из болгарской хоровой классики*, вып. 1, под редакцией А. Куюмджиева [3] вводят в круг образов и музыкальных средств, характерных для этой области творчества Д. Христова. Песни написаны на стихи болгарских поэтов-современников композитора, а также на народные поэтические тексты. Школьные песни представляют собой хоровые обработки народных мелодий и авторские сочинения в народном духе.

Особого внимания заслуживает обработка народного танца ръченицы *Цоне мило чедо* - изначально двухголосной, в размере 13/16 (2+2+2+2+2+3), представленном в издании как сумма размеров 4/8+5/16. Болгарский размер 13/16 определяется как шестидольный, с удлиненной шестой долей, характерный для быстрого танца-хоро *Цоне мило чедо* (например, Кюстендилского)<sup>1</sup>. Шестидольники используются и в тексте, который распет всегда силлабически (слог-нота) в первой части сложного такта (4/8) и силлабо-мелизматически - во второй (5/16). Поэтический текст построен в виде диалога матери с сыном Цоне, предполагающего куплетную форму: запев - вопрос матери, припев - ответ Цоне *Мамо, мила мамо*. В основе мелодической структуры лежит четырехтактный период, с повторением каждого четырехтакта, которое иногда выписывается из-за варьирования в кадансовой области. Варьирование мелодии рефрена - более явное в сравнении с куплетом.

<sup>1</sup> Этот же шестидольный размер встречается в так называемом «еленино хоро» - болгарском круговом танце.

Фактурное развитие, используемое в песне, включает переход от диафонии первого куплета к трифонии (или усложненной диафонии) второго. Фактически здесь звучит та же диафония, так как мелодия верхнего голоса утолщена - удвоена в нижнюю терцию. Общее строевание мелодии включает 4 повторенных периода. Композитор преодолевает периодичность повторения четырехтактов, повторив всю мелодию полностью еще раз и разделив обе части - изложение и повторение - четырехтактной интерлюдией на текст последней шестидольной фразы, однократно повторенной. Музыкальное решение этой вставки отличается от хоровой диафонии и трифонии, так как представляет собой хоровой унисон (октаву), особенно отчетливо обнаруживающую сложный несимметричный (неравнодольный) размер 13/16 на основе шестидольника восьмых (2+2+2+2+2+3).

Д. Христов является автором двух сборников **хоровых песен патриотического содержания** - *Балканских песен* (1913) и *На неразделни роден край* (1917). В обоих сборниках, ставших откликом на военные события, от которых зависела судьба страны, преобладают песни-гимны, песни-марши. В первом сборнике 11 из 12 песен написаны в жанре марша [3, с.70]. Особый интерес в свете темы исследования представляет хоровой гимн патриотического содержания *Пирин планина* как ранний образец этого жанра в сложном неравнодольном размере 7/16, характерном для болгарских подвижных песен-танцев. К песне имеется редакторская ремарка «Быстро (как македонское хоро)», которая определяет и темп, и жанровую принадлежность хоровой песни *Пирин планина*. Такое сложное жанровое смешение - гимн-песня-танец - на самом деле не редкость в хоровом творчестве Д. Христова (см. далее о хоровой песне *Едничък чуй се вик*). В. Крыстев увидел в песне *Пирин планина* два разных жанровых источника: «ритмически организованная сила романтической хайдушки и динамически переосмысленная повествовательность старой эпической песни» [4, с. 71].

Размер 7/16 (или 7/8) - это сложный трехдольный и семивременной размер, образованный путем сложения двух простых двувременных и одного простого тривременного размеров. В зависимости от того, какая доля удлиняется, возможны 2 вида этого размера: 3 2 2 или 2 2 3, связанных с различными жанровыми моделями. Удлинение третьей доли встречается в женской (или шопской) речи, в то время как первая метрическая схема положена в основу так называемой мужской (или тракийской) речи, а также многих македонских песен, что оказывается верным для хоровой песни *Пирин планина*. Восьмидольникам поэтического текста соответствуют четырехтактные музыкальные предложения, объединяемые в восьмитактные периоды. Простая музыкальная форма болгарской народной песни разнообразится композитором в фактурном отношении. Хотя хоровое многоголосие в этой песне представляет собой диафонию, свойственную народному многоголосию гетерофонной природы, запев по своей фактуре отличается от припева. Диафония запева сменяется усложненной диафонией припева (тутти), в которой мелодия верхнего голоса удвоена в терцию. Таким образом, композитор воссоздает в рассматриваемой песне многие типичные черты болгарских народных мелодий. Приемы воплощения болгарской специфики, опробованные в сборнике *Балканские песни*, композитор еще не раз применит в своем хоровом творчестве.

Показательными образцами патриотических хоровых песен Д. Христова являются пять песен из сборника *На неразделни роден край* (1917), переизданных в собрании *Из болгарской хоровой классики*, вып. 1, под редакцией А. Куюмджиева [3]. Для названия сборника Д. Христов избрал первую строку своего знаменитого гимна св. Клименту (Охридскому) на стихи Стилияна Чилингирова *На неразделни роден край звезда и възхода*. Это название символично, как символична сама фигура Климента Охридского - ученика и соратника славянских просветителей св. Кирилла и Мефодия, почитаемого как просветителя болгар и славян в целом. Его именем назван Софийский госуниверситет, и оно ассоциируется с родным языком и просвещением, в том числе и с образованием молодежи. Тем самым композитор указывает на вы-



сокий духовный ориентир, в отблесках которого воспринимаются песни сборника, и которым следует руководствоваться при анализе их содержания и музыкально-выразительных особенностей.

Песни из сборника *На неразделни роден край* - это оригинальные авторские композиции, по указанию В. Крыстева [4, с. 208-209]. Написанные для однородного (мужского) хора на тексты разных поэтов (Ст. Чилингирова, Л. Бобевского<sup>2</sup>), эти хоровые песни объединены патриотической тематикой, с присущей ей образностью (слова и фразы текста *Родина, свобода, знамя, болгарский народ, отечество, родной край* и т.д.). Жанровое решение хоровых миниатюр логично вытекает из народно-патриотической образной сферы их текстов: для музыкального воплощения композитор выбрал жанры марша (*Поклон, Родина и В стройных рядах*) и гимна (*Народное знамя*). Еще в одной песне - *Едничък чуй се вик*, ставшей практически народной, прославившейся за пределами Болгарии благодаря именитой симфонической рапсодии *Вардар* ученика Д. Христова, Панчо Владигерова - использован характерный болгарский неравнодольный размер 5/8.

Четыре из рассматриваемых хоровых песен отличаются небольшими масштабами, простотой формы и музыкальных выразительных средств; на их фоне песня *Поклон, Родина* выделяется своим более сложным строением.

Патриотическая песня Д. Христова *Едничък чуй се вик*, благодаря лаконичности и в то же время выразительности музыкальных средств, обладает особой силой воздействия, воспринимается как квинтэссенция болгарского духа и народности, не случайно эта мелодия «ушла в народ». В простой, но емкой ритмоинтонационной музыкальной форме нашел свое воплощение поэтический текст Любомира Бобевского, концентрированно обобщивший патриотические настроения первого десятилетия XX века - времени создания болгарского государства, передающей некий собирательный образ болгар самой Болгарии, Македони и Добруджи.

Унисонное начало запева при повторении мелодии варьируется не только в мелодическом, но и фактурно-гармоническом отношении. Переход к плотной аккордово-гармонической фактуре с преобладанием терцовой дублировки в паре верхних голосов во втором предложении запева и сохранение такой фактуры в припеве становится звуковым воплощением того народного единства, о котором идет речь в тексте. В формировании образа единения участвуют и такие выразительные средства как волевой, решительный квартовый (или терцовый) скачок (тоническая кварта) с остановкой на втором звуке, которым начинается каждый четырехтакт мелодии; простота гармонических последований, преобладание автентической гармонической последовательности T-D, подчеркнутой широкими ходами баса (октавный, квинтовый или терцовый скачки I-V, I-III); ограничение аккордов терцовым строением. Слитность гармонической вертикали в ее движении обеспечивается также силлабическим соотношением (слог-нота) музыки и текста, единого для всех голосов. Квадратность, симметричность музыкальных построений запева и припева (8 тт. + 8 тт.), типичных для песен в куплетной форме, преодолевается постоянным мелодическим варьированием.

В песне ощущается маршевость, благодаря использованию пунктирного ритма двух видов - крупного в условиях неравнодольности (четверть-восьмая-четверть) в начальной утвердительной интонации, и мелкого (восьмая с точкой-шестнадцатая-восьмая) в третьем такте каждого четырехтакта. Единственная мелодизация линий в песне отмечается в хроматизированной секвенции басового голоса (вводнотоновый хроматизм), связывающего повторения припева. Пятидольный размер 5/8, придающий песне национальное своеобразие, проявляет качество неравнодольности по-разному: при преобладании тактов, построенных по формуле (2/8+3/8), такты с пунктирным ритмом меняют тактовую формулу на (3/8+2/8).

<sup>2</sup> Любомир Бобевский - болгарский поэт и прозаик, автор военных маршей и гимнов.

Стилиян Чилингиров (1881-1962) - болгарский поэт и писатель, историк, общественный деятель, современник Д. Христова.

В песне-марше *В стройных рядах* на стихи Ст. Чилингирова используется тот же комплекс выразительных средств, который обнаруживается в песне *Едничък чуй се вик*. Это фанфарные интонации - движение по звукам аккордов, яркие скачки (особенно тоническая кварта), повторения звука, сочетание отрывистого, восходящего по звукам аккордов, и плавного, нисходящего поступенного движения. Для марша характерен строгий, размеренный двухдольный метр в ритме шага, квадратность построений, аккордово-гармоническая фактура с преобладанием терцовой дублировки мелодического голоса, чеканное силлабическое соотношение текста и музыки. Сольный запев теноров и противопоставление ему тутти всего хора свидетельствует о куплетной форме, усложненной, однако появлением третьего раздела, варьирующего второе предложение запева. Куплетная вариационность достигается не только варьированием мелодической линии, но и мелодизацией басового голоса, гармоническим движением (кратковременное отклонение в субдоминанту во втором предложении припева, хроматизация с последующей отменой ее в третьем разделе формы).

Песня-гимн *Народното знаме* на стихи того же Ст. Чилингирова представляет собой гимноду, воспевающую цветовую символику государственного флага Болгарии. Гимн величественного характера в гомофонно-гармонической хоральной фактуре обладает всеми необходимыми чертами для того, чтобы претендовать на позицию официального гимна национальному знамени. Восходящие затактовые квартовые интонации, размер  $4/4$  *alla breve*, ритм шага - постоянная пульсация четвертями, маршевая ритмическая формула - пунктирный ритм крупных длительностей (четверть с точкой-восьмая, приходящаяся почти на каждую сильную долю), преобладание силлабического соотношения музыки и текста, квадратность и симметрия куплетно-вариационной формы, гармоническая устойчивость - частое начало с тоники (D-T) и кадансирование с использованием полного гармонического каданса на тонике Ля-мажора - это те универсальные средства, которые типичны для жанра торжественного марша.

Индивидуальность ему придают постоянное мелодическое варьирование, благодаря которому измененное повторение запева образует сложный период повторного строения с одинаковыми началами больших предложений-куплетов (8 тт. + 8тт.), но с четырьмя разными каденциями - T-D-S-T; полные несовершенные каденции, которые заканчиваются на вторую, слабую долю, «валторновый» ход по звукам верхнего нисходящего тетрахорда мажора на гармонии тонического трезвучия - подчеркивание тонической функции, похожее движение в рамках D<sub>7</sub> и S, использование побочных ступеней и неаккордовых звуков. Очевидно, что фактура, особенности голосоведения и гармонии позволяют исполнить этот гимн не только однородным 3-голосным хором, но и при необходимости средствами духового оркестра.

Четырехголосная песня *Поклон, Родино* для однородного мужского хора на стихи неизвестного поэта также относится к жанру песни-марша, в которой к тому же ярко выражены гимнические черты. «Простая» тональность *B-dur* с небольшим количеством знаков, которая ассоциируется с военными маршами в исполнении духовых оркестров, двудольность, начало мелодии с затакта и восходящего квартового скачка, обилие волевых, призывных, фанфарных интонаций - восходящего движения по звукам мажорного трезвучия, скачка на восходящую септиму, заполнение квартового затакта поступенным движением мелодии и т.д. обеспечивает торжественный характер песни. Маршевая ритмическая формула, аккордовая гармоническая фактура, выступающие в едином комплексе с охарактеризованной мелодией, передают те чувства гордости и людской сплоченности, которые обычно вызывает гимн.

Следует заметить, что характер мелодии в определенном смысле вступает в противоречие с начальными словами текста: волевой восходящий квартовый зачин теноров и подхватывающий мелодию октавно-квартовый ход басов приходятся на слово «поклон», к тому же усиленное повторением. Текст, в целом типичный для революционных гимнов, отличается непривычной для них протяженностью. Содержание его разворачивается в движении от «тяжких

дней» борьбы к победе «мощного духа» и завершается не только призывом к молодежи «вперед!», но и тезисным изложением позитивной программы «новой жизни» - процветания родной Болгарии.

Следуя за текстом, музыкальная форма этой хоровой песни—марша—гимна отличается более развернутым характером, чем другие песни патриотического содержания Д. Христова и других представителей первого поколения болгарских композиторов. Форма песни складывается из четырех 16-тактовых периодов, каждый из которых повторяется по схеме  $||: a :||: b :||$  2 тт.  $||: c :||: d :||$ , что позволяет определить форму целого как сложную двухчастную А В, типичную для музыки, связанной со словом. Каждый из больших периодов образован двумя восьмитаками повторного строения, их квадратность и симметричность в сочетании с простой мелодией марша-гимна свидетельствуют в пользу куплетной формы типа запев-припев как базовой формы - источника композиции хоровой песни *Поклон, Родино* Д. Христова. Черты куплетности можно усмотреть в варьировании мелодии первой части, помещенной во второй части в нижний голос (унисон басов), при всем различии фактуры, тональности, а также усилении маршевости.

Все охарактеризованные выше черты мелодики, ритмики, фактуры и формообразования этой песни, в принципе, являются типичными для жанра марша-гимна, обеспечивая сохранение его жанровых качеств, таких как энергичный характер, выпуклость и запоминаемость мелодии, простоту и четкость общего строения. Однако Д. Христову удалось не только разнообразить музыкальные средства, которые традиционно используются для воплощения жанровых признаков, но и придать им болгарский колорит. Так в бытовых песенно-танцевальных жанрах, написанных в двухчастной форме, обычно наблюдается тональный план T D D T для мажорных тональностей, а в песне *Поклон, Родино* Д. Христова по этой гармонической схеме строится первая, тонально замкнутая часть в *B-dur*, а вторая звучит в тональности субдоминанты - *Es-dur*, без возвращения в исходную тональность, напоминание о которой присутствует в виде доминантового органного пункта - звука *B* в начале каждого восьмитака. Гармоническая плагальность станет важной чертой музыкального стиля композитора.

Отличительной чертой рассматриваемой хоровой песни является дублировка мелодии в терцию, иногда дающая неаккордовые «трения» о соседние, гармонические звуки нижней пары голосов, унисонные начала-зачины в начале периодов и нередко - предложений. Эти унисоны теноров и басов образуют двухголосие в том числе и благодаря индивидуальным ритмическим и фактурным условиям вступления голосов, что становится важным приемом усиления четкости восприятия формы и фактурного развития. Эти мелодические и фактурно-гармонические особенности хоровых миниатюр, связанные с болгарским фольклором, станут определяющей чертой хорового творчества Д. Христова. Песенная жанровая природа, которая обнаруживается наряду с гимничностью и маршевостью, становится одним из определяющих национальных атрибутов эпохи, проявившихся в музыке первого поколения болгарских композиторов, к которому принадлежит и Д. Христов. Однако близость его сочинений массовым формам музицирования - песням, танцам, маршам, и связанная с жанровостью простота музыкального материала, ясность изложения, прозрачность фактуры может сочетаться с «учеными» приемами композиторской техники, такими, например, как каноническая секвенция в двойном контрапункте октавы во втором периоде простой двухчастной формы А (тт. 25-29).

Простые песенно-танцевальные жанры чаще всего осмысливаются композитором в героико-патриотическом ключе, школьные песни «оживляют» страницы прошлого, воплощают национальные символы, образы родной природы, связанные с собирательным образом Родины. Их яркая национальная определенность становится следствием использования национально-определяющих текстов, связана с ориентацией на болгарский национальный фольклор. Степень преломления фольклорных традиций в хоровых песнях Д. Христова раз-

личны - от обработок до оригинальных авторских опусов.

### Библиографические ссылки

1. *История на българите*: В 8 тома. Т. 2. Късно средновековие и Възраждане. Съставител Г. Марков. София: Знание, Труд, 2004.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. В. *Стиль и жанр в музыке*: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
3. *Из българската хорова класика*, вып. 1. Съставител Александър Куюмджиев. София: Музика, 1989, с. 38 -43.
4. КРЪСТЕВ, В. *Добри Христов*, София, 1961; его же, *Добри Христов*, София, 1975.

## IANNIS XENAKIS — UN OM CE ȘI-A ÎMPLINIT DESTINUL

### IANNIS XENAKIS — A MAN WHO FULFILLED HIS DESTINY

CARMEN STOIANOV,

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

*Este bine cunoscută pasiunea lui Xenakis pentru interpretarea în concerte care trebuie să fie neapărat diferită de interpretările anterioare : acest fapt demonstrează pasiunea compozitorului pentru o nouă modalitate de a provoca asistența. Iată de ce el întotdeauna a preferat muzica „live” interpretată în sălile de concert: piese pentru orchestră sau ansamblu cameral.*

*„Idmen” și „Nekuia” aparțin acestei categorii de lucrări: foarte dificile de interpretat „live”, ceea ce necesită o abordare deosebită a dirijorului și a fiecărui membru al ansamblului coral, care are rolul de „solist” pe parcursul întregului spectacol.*

*Ansamblu cameral român „Antifonia” și Constantin Rîpă în calitatea sa de dirijor (de la fondare), a reușit în această experiență obținând un succes remarcabil.*

**Cuvinte cheie:** *muzică „live”, sală de concert, ansamblu coral, dirijor, tip de abordare, solist, „Antifonia”, succes remarcabil.*

*Xenakis's passion for playing in concerts that have to be different from the previous performance is well known: it reveals the passion of the composer for a new way of exciting the assistance. That's why he always preferred "live music", performed in concert halls: pieces for orchestras or for choir ensemble.*

*Idmen and Nekuia belong to this category of works: very difficult to be performed live, it requires a special approach of the conductor and of each member of the choral ensemble who have the role of "soloists" throughout the play.*

*The Romanian choral ensemble "Antifonia" and Constantin Rîpă as its conductor (since its establishment) has been a remarkable success in this experience.*

**Keywords:** *live music, concert hall, choir ensemble, conductor, type of approach, soloist, Antifonia, remarkable success.*

Ne-am propus să reînviem două moemnte speciale din viața acestui compozitor «nepereche» din neliniștitul secol XX al Terrei: despre relația specială la nivel de «vase comunicante» în plan cultural dintre *Antifonia*, Constantin Rîpă și Iannis Xenakis. Ceea ce îi unea era nu doar solul nașterii lor - România, cât lucrul înverșunat cu partitura, în slujba muzicii, pentru a obține perfecțiunea.

Fiind implicați<sup>1</sup> în acea ediție de Festival «Săptămâna Internațională a Muzicii Noi» - 1992 de la București, când Iannis Xenakis a regăsit România natală, făcând cunoștință cu un public avid de muzică bună, am putut să-l cunoaștem, să-i fim alături, să-i urmărim verbul sclipitor, ironic, să constatăm cât de prezent este în fiecare moment și cum este susținut de soția sa în toate ocaziile.

Totodată, peste ani.am fost profund impresionată de modul în care Xenakis - «pilon» existențial al culturii secolului XX - a fost caracterizat în mod direct și indirect de către Constantin Rîpă. Vorbind despre «fenomenul», despre «starea de spirit» numită *Antifonia*, Constantin Rîpă așeza prima întâlnire

<sup>1</sup> Muzicologul Carmen Stoianov este realizatoarea Caietului-Program al Festivalului, iar compozitorul Petru Stoianov a fost consilier, în echipa compozitorului Liviu Dănceanu, directorul manifestării.



cu genialul compozitor grec sub semnul ascensiunii artistice a coralei iar pe cea de-a doua o vedea ca „a doua geneză”; referindu-se în mod explicit la Xenakis, Rîpă vedea în acesta „un compozitor de mult „angajat” în legendă”.

Să ne apropiem de “legendă” prin intermediul *Antifoniei*, formația clujeană intim legată de două capodopere cu valoare de simbol pentru creația lui Xenakis, brăileanul ce a luminat zarea lumii la intersecția muzicii cu poezia și arhitectura: *Idmen* și *Nekuia*.

Cine erau antifoniștii? Cine era *Antifonia* și care a fost legătura dintre ascensiunea acesteia și Xenakis?

De câteva decenii, în România și Europa este recunoscută valoarea coralei de cameră *Antifonia* și a mentorului și fondatorului ei - compozitorul și dirijorul Constantin Rîpă, cadru didactic la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj Napoca.

Traversând o primă decadă de tatonări și acumulări repertoriale, tehnice și expresive realizate prin repetiții, concerte live, imprimări radio și de televiziune ca și participări la concursuri sau festivaluri (1969-1979), *Antifonia* a cucerit Europa prin profesionalismul demonstrat în intervalul 1979-1982 când, în doar trei ani și-a adjudecat nu mai puțin de 14 premii internaționale, afirmându-se în importante work-shop-uri de tipul *Europa Cantat*. Se spune că «a te impune» este relativ ușor, în timp ce «a te menține» la nivelul cucerit, în directă confruntare cu timpul, devine veritabilă performanță. Este cât se poate de adevărat iar *Antifonia* nu a întârziat să-și adjudece performanțele, reconfirmare după 1990 în festivaluri de anvergură : *Wien Modern*, *Wiener Musiksommer*, *Musique d’Aujourd’hui* etc.

An de an, de la înființare până astăzi, corala a trecut cu brio ștacheta impusă de partiturile contemporane în care fiecărui membru al ansamblului îi revenea câte o voce din texturi savante semnate Iannis Xenakis, Roman Vlad, Henri Pousseur, Krzysztof Penderecki, Luigi Dallapiccola, Franco Donatoni și atâția alții...

Permanențizarea unui dur criteriu selectiv a impus în prim plan solfegiști de excepție care să rezoneze într-un «macro timbru» în a cărui textură s-au petrecut nu mai puțin de aproape 700 membri de la înființare până în prezent. Iar *Antifonia* a devenit, rând pe rând, «glas», voce autorizată a șiragului generațiilor ei.

Calificată drept «stare de spirit», *Antifonia* este creatoarea și beneficiara unei strategii speciale de abordare a partiturilor corale, strategie datorată abilității muzicianului complex care este Constantin Rîpă.

Un prim examen de maturitate conceptuală și interpretativă a fost prilejuit de ediția din anul 1985 a festivalului de notorietate *Europa Cantat*. Desfășurat în Franța, la Strasbourg, festivalul a impus pe afiș o primă audiție dedicată de Iannis Xenakis *Antifoniei* și ansamblului *Les Percussionistes de Strasbourg*, aflat sub bagheta lui Edmond Colomer : *IDMEN*<sup>2</sup> ; a fost «piatra» de încercare pentru consolidarea renumelui european al coralei din inima Transilvaniei. Atât specialiștii cât și publiculș aiu fost cucerți de prospețimea sonorităților lui Xenakis în recitirea profesionistă a « antifoniștilor ».....

Confruntată cu o partitură a cărei dificultate a exclus din start sau după un număr redus de repetiții orice tentativă de lucru în workshop a vreunei alte formații înscrise la *Europa Cantat*, *Antifonia* a rămas un pilon de neclintit în recrearea sonorităților imaginate de inepuizabila fantezie sonoră a lui Xenakis. Practic, în cadrul unor *divisi* la 16, 24 sau 32 de voci, fiecare linie vocală din ansamblul ce număra 70 de persoane cânta la semitonul celeilalte, ceea ce crea o pânză sonoră inedită, deosebit de dificil de realizat în plan vocal; din punct de vedere intonațional, «după un anumit interval de timp, este aproape imposibil să nu intre în unison» - remarca, întorcându-se în timp, Constantin Rîpă<sup>3</sup>.

Modalitatea prin care dirijorul a înfrânt orice posibilitate de reintare în unison a fost o soluție proprie, originală : « ... niciodată nu am pus două sau trei voci să cânte împreună, ci de la patru în sus.

2 Programată în concert, la Festivalul *Europa Cantat*, între o cantată de J.S. Bach și un oratoriu de G. Fr. Haendel!

3 Țiplea- Temeș, Bianca, *Antifonia in extenso*, *Dialog cu dirijorul Constantin Rîpă*, Editura Mediamusica, Cluj-Napoca, 2009, p. 93

Iar asta pentru că în momentul când se formează clusterul pe verticală, discursul începe să curgă ca o pânză sau ca o bandă sonoră și nu te raportezi la vreuna din vocile alăturate. Îți cânti linia pe tonul de pe care ai plecat și ești în stare să o duci la capăt pentru că te integrezi într-un fond de cântare» - își amintește Constantin Rîpă. Și tot el devoalează care a fost momentul declucului, cum a ajuns la această soluție, cu peste 15 ani în urmă, atunci când *Antifonia* a abordat o piesă dificilă pentru acea vreme, semnată Roman Vlad : *Letura di Michelangelo*, o etalare vertical pe șaisprezece voci și duct cromatic. [1, p 95 ]

Impresionat de performanța interpretativă live, Iannis Xenakis a mărturisit apoi: «Când aud *Antifonia* mă topesc»<sup>4</sup>. Să fi fost la mijloc și amprenta emoționalității dat fiind că se născuse și copilărise în Brăila, oraș românesc de pe mal dunărean, să fi fost impresionat de convorbirea pe care a purtat-o în românește cu dirijorul și membri ai ansamblului sau, pur și simplu, *Antifonia* l-a sedus și l-a convins?

Cert este că, revenind în România la Festivalul Săptămâna Internațională a Muzicii Noi - ediția din 1992 și apoi devenind *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică din Cluj un an mai târziu, întâlnirile lui Iannis Xenakis cu *Antifonia* au rodit din nou: *NEKUIA*. În baza experienței acumulate pe partiturile abordate anterior, lucrul la această muzică specială - reflex sonor al unui ritual de înmormântare<sup>5</sup> - nu a constituit o problemă. Potrivit uzanței deja înstăpânite, Constantin Rîpă a programat repetițiile corului de așa manieră ca «organismul coral» să fie perfect pregătit pentru concertul vocal-sinfonic în care figura *Nekuia*, pe afișul prestigiosului Festival «Săptămâna Internațională a Muzicii Noi» de la București ; mai mult, înaintea plecării spre capitala României, a susținut un fel de «repetiție generală», în variantă *a cappella*, la Cluj-Napoca.

Aici se naște, desigur, o întrebare : în ce măsură restituirea unei piese concepute pentru ansamblul vocal-sinfonic poate fi făcută *a cappella* fără a prejudicia mesajul operei muzicale în sine?

Răspunsul este oferit de dirijor fără prețiozitate și pare cel puțin logic; a instituit această manieră de lucru (aceeași cu cea de la *Idmen*<sup>6</sup> !) pentru a oferi autonomie compartimentului coral și pentru a nu pierde un timp prețios de lucru cu ansamblul vocal-sinfonic. În decursul deceniilor a devenit o «teză» probată cu valoare axiomatică, certificată de la prima întâlnire cu dirijorul Gheorghe Costin și cu membrii Orchestrei Naționale Radio. Succesul a fost răsunător: șase chemări la rampă ale compozitorului alături de dirijori și membrii ansamblului vocal-orchestral !

Care este secretul *Antifoniei*?

Cred că dincolo de îndrăzneala și cutezanța tinereții, dincolo de « setea » depășirii dificultăților tehnice și de abordare a primelor audiții, trebuie punctată apetența pentru perfecta asimilare și reliefare stilistică, pentru atingerea coerenței artistice. În mod sigur, este ceea ce l-a determinat pe Ianis Xenakis să exclame acel „Când aud *Antifonia* mă topesc”. [ 2, p.45]

### Referințe bibliografice

1. ȚIPLEA-TEMEȘ, B. *Antifonia in extenso, Dialog cu dirijorul Constantin Rîpă*. Cluj, Napoca: Editura Mediamusica, 2009.
2. HARLEY, J. *Xenakis: his life in music*. London: Taylor & Francis Books, 2004.
3. STOIANOV, C.; CTOIANOV, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Fundației România de Măine, 2005.
4. COSMA, V. Muzicieni din România. În: *Lexicon biobibliografic*, 2005, vol. VIII (P-S), București: Editura Muzicală.

4 Mărturie a pecuționistului Mircea Ardeleanu, inserată de Constantin Rîpă în dialogul purtat cu Bianca Țiplea-Temeș, op. cit., p. 95

5 Pe partitura lucrării text de Jean-Paul Richter și Françoise Xenakis), compozitorul a notat: “Nekuia – ceremonie funerară, totodată necromantie, rit magic prin care sufletele morților sunt invocate și chestionate asupra viitorului”

6 Lucrarea a fost prezentată publicului clujean a cappella, înainte de recrearea ei în Festivalul Europa Cantat alături de ansamblul Les Percussionistes de Strasbourg., sub bagheta lui Edmond Colomer

## CAPRICIU PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR BITKIN, CA PRIMUL EXEMPLU AL AVANGARDISMULUI MUZICAL ÎN MUZICA PROFESIONISTĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

### CAPRICCIO FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR BITKIN, AS THE FIRST EXAMPLE OF MUSICAL AVANT-GARDISM IN MOLDOVA'S PROFESSIONAL MUSIC

ANASTASIA GUSAROVA,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul de față este consacrat creației compozitorului contemporan Vladimir Bitkin (care în prezent locuiește în Israel). Capriccio pentru flaut și pian (1972) este prima adresare plenară în Republica Moldova la stilistica avangardismului muzical. Autoarea analizează elementele sonoristicii, aleatoriciei limitate, aspectul atonal al muzicii cu ieșirea peste limitele cromaticii, folosirea sferurilor de ton, precum și evidențiază metodele netradiționale de emiteră a sunetului, cum ar fi procedeele pianului preparat sau efectele interpretării simultane a vocii cu flautul.*

**Cuvinte-cheie:** capriccio, flaut, Vladimir Bitkin.

*The present article is devoted to the work of the contemporary composer Vladimir Bitkin (now living in Israel). The Capriccio for flute and piano (1972) was the first consistent approach to the stylistics of musical avant-gardism in the Republic of Moldova. The author analyses elements of sonorism, limited aleatoric, the out of tone character of music that goes beyond the 12-step chromatics, the use of quater tones and also emphasizes the unconventional methods of phonation such as the devices of the prepared piano or the effect of "throat singing" simultaneously with playing the flute.*

**Keywords:** capriccio, flute, Vladimir Bitkin.

Vladimir Bitkin ocupă un loc aparte în rândul compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului trecut, absolvent al Conservatorului din Moscova, discipol al profesorilor N. Sidelnikov (compoziție), Iu. Holopov (analiza formelor muzicale) și E. Denisov (organologie), el se distinge prin talentul său strălucit, original, erudiție vastă, cunoașterea excelentă atât a patrimoniului muzical medieval (în mod deosebit îl aprecia pe Gesualdo), cât și a tehnicilor moderne de compoziție (anume Bitkin pentru prima oară în muzica moldovenească a folosit elemente de dodecafonie, aleatorică, teatru instrumental și alte tehnici avangardiste de compoziție).

Prezintă interes caracteristica personalității creative a compozitorului făcută acum 30 de ani de muzicologul G. Pirogova: „Deja la începutul activității de creație a lui V. Bitkin s-a conturat o trăsătură caracteristică a personalității sale, în care uimitor se combină „inginerul” și „dramaturgul teatral”: expresivitatea teatrală elocventă obține viața în cadrul condiționării constructive stricte” [1, p. 6-7].

Referitor la particularitățile procesului de creație tipice pentru compozitorul Bitkin cercetătorii remarcă o minuțiozitate excepțională, „în selectarea materialului intonațional, în elaborarea planului creației și a elementelor de tehnologie” [1, p. 7].

Idea *Capricciului* a fost sugerată de flautistul G. Moseico, viitorul interpret al piesei, căruia și a fost dedicată creația. Conform opiniei G. Pirogova, „într-o anumită măsură în *Capricciu* s-au reflectat primele impresii legate de Moldova, de folclorul ei muzical care inițial era perceput de compozitor ca un fel de muzică orientală” [1, p. 7].

Cu toate acestea, o privire retrospectivă la această creație dezvăluie alte accente. În opinia noastră, influența folclorului moldovenesc este foarte indirectă. Dar se pare că în muzica moldovenească acesta e primul exemplu de compoziție cu aplicarea aleatoriciei și a tehnicii sferurilor de ton în repertoriul autohton pentru flaut. Anume de la această creație se trag fire spre realizările componistice ale anilor 1990, spre opusurile lui Gh. Ciobanu, Iu. Gogu, etc. În acest context, rolul inovator al lui V. Bitkin nu ar trebui să fie subestimat.

*Capriciul pentru flaut și pian* (1972) începe cu o introducere - un efect sonor laconic și totodată caracteristic pentru muzica modernă. Conform remarcii compozitorului, pianistul trebuie „să facă o apăsare scurtă pe încuietoarea pianului”. Apoi, ca din tăcere, apare tema melodică concisă *dolce*, în care compozitorul evită repetarea tonurilor, mișcarea la interval de terță și alte procedee din muzica tonală. După intonația expresivă inițială *la - sol diez - mi* melodia se expune „sinuos”, cu salturi în diferite registre (de exemplu, *cu 3 octave - si din octava mică*), cu salturi la intervale de septimă mare, octavă micșorată, etc., (exemplul 1).

## Exemplul 1

Astfel de tehnici sugerează influența de pointilism, și, în sens mai larg, tendința muzicii secolului XX caracterizată de V. Holopova ca „hipertrofia aspectului armonic-săltător” [2, p. 15]. Este cunoscut faptul că acest fenomen își are originea în Noua Școală Vineză, în special, în creația lui A. Webern. Nu este întâmplător că printre preferințele muzicale ale lui V. Bitkin erau și reprezentanții acestei școli, despre ce mărturisește creația *Monolog pe numele Schoenberg* pentru violoncel solo, compusă cu ocazia centenarului de la nașterea compozitorului, unul dintre cele mai reușite opusuri din perioada timpurie [1, p. 8].

Atrag atenția și metodele experimentale de producere a sunetelor la pian, despre ce afirmă indicațiile autorului: „a face o apăsare scurtă pe încuietoarea pianului”, sau remarcă: *lasciate vibrare al niente* (a interpreta cu pedala dreapta reducând sunetul la zero), care demonstrează dorința lui V. Bitkin de a crea un fundal de-abia auzibil pe care apare melodia flautului.

Logica primei secțiuni este bazată pe un lanț de monologuri al flautului (în total 4). Această metodă corespunde cu cea mai importantă caracteristică a stilului lui V. Bitkin despre care G. Pirogova scrie astfel: „pasiunea pentru arta scenică se manifestă la V. Bitkin nu numai în crearea muzicii pentru teatru și cinema. Chiar și în creațiile instrumentale compozitorul recurge la metode și mijloace care contribuie la „teatralizarea” lor. Muzica sa de parcă ar fi țesută din monologuri, dialoguri, mizanscene în felul lor” [1, p. 7].

*Primul monolog* se distinge prin caracterul de solo, partida pianului „tace”, iar structura melodică se bazează pe intonații de secundă și pe micro-intonare în partida flautului. Compozitorul folosește un sistem anumit de semne care indică scăderea sau ridicarea cu un sfert de ton și cu trei sferturi de ton. Astfel, acest sistem de notare permite fixarea tuturor varietăților de înălțime a sunetului în limita scării de sferturi de ton. Aparent, din punct de vedere istoric acesta e primul exemplu de aplicare a sistemului de sfert de ton în muzica academică moldovenească din secolul XX.

Remarcăm totodată că „deja de la începutul secolului XX căutărilor se desfășurau în diferite direcții. O cale prezintă micro-temperarea, adică însușirea micro-intervalelor și crearea instrumentelor noi capabili să producă sunetele unei scări mai fracționate decât cea cu 12 trepte” [2, p. 51]. Pe această cale în prima jumătate a secolului au mers Ch. Ives, F. Busoni, M. Matișin, A. Lurie, I. Vășegradskii, A. Haba. În aceeași perioadă, și anume în anul 1913, «M. Matișin a propus un sistem deosebit de notație



pentru sferturi de ton” [2, p. 51].

Problema de notație a sferturilor de ton de asemenea merită o atenție deosebită. În muzica contemporană „înălțimea sunetului în condițiile de micro-temperare se notează în sistemul tradițional, cu aplicarea semnelor de micro-cromatism” [3, p. 65]. Trebuie de menționat că notația lui V. Bitkin corespunde cu cea prezentată în cartea lui C. Kohoutek *Tehnica compoziției în muzica secolului XX* [4, p. 100] și este legată de creația lui A. Haba [4, p. 101].

Micro-modificările sunetului în interiorul liniei melodice, modele ritmice asimetrice neregulate creează o linie melodică bizară improvizată. Întreaga dezvoltare, ca dintr-un nucleu, crește din sunetul *re*, la care - pe lângă tonurile apropiate temperate *re diez* și *re bemol* - se adaugă tonurile situate la intervalul de sfert de ton în sus și în jos (exemplul 2).

#### Exemplul 2

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'Andante (♩ = 63-69)'. The right hand part starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with various intervals and dynamics. The left hand part is mostly rests, with the instruction 'lasciate vibrare al niente' written across it. There are also some performance markings like '>' and '<' under the right hand notes.

În continuare, acest „micro-spațiu” se extinde treptat în ambele direcții: în jos - prin sunetul *do diez*, în sus - prin „cucerirea” sunetului *fa*, ridicat cu un sfert de ton sau coborât cu un sfert de ton.

În pofida caracterului atonal al monologului, depășirii limitelor cromaticii obișnuite de 12 trepte în sfera raporturilor de sferturi de ton ce descoperă un univers întreg de sonorități noi, monologul se ascultă ușor și firesc, grație prezenței tonului principal ca centru de atracție, ca un fel de „element central” (termen de Iu. Holopov).

Un astfel de centru devine „zona” sunetului *re* (atât *re* ca atare cât și unele varietăți, *re coborât cu un sfert de ton* și *re diez*). Nu întâmplător, cercetătorii creației lui V. Bitkin remarcă o chibzuință rafinată, o cunoaștere excelentă a legilor percepției auditive [1, p. 5]. Astfel, primul monolog are o anumită integritate semantică și constructivă.

*Al doilea monolog* (cifra 1) se bazează pe expunerea melodiei într-un registru mai superior (octava a doua) și începând cu alt sunet (*mi* în loc de *re* obține rolul unui centru local). La fel ca și în primul monolog, acest centru este reprezentat de varietățile sale - *mi diez* și *mi bemol*.

O semnificație diferită în această secțiune obține acompaniamentul. Ca și în introducere, autorul păstrează pedala (*premiera corda senza sono*), adică, după indicațiile însuși compozitorului, interpretul partidei pianului trebuie „cu degetul de la mâna stângă să apese fără sunet struna la distanța de 2 centimetri de la calapod, de ridicat amortizorul înainte de încheierea acestui episod”. Simultan, în partida mâinii stângi se produc sunete separate, interpretarea cărora, probabil, pune în mișcare struna apăsată și o face să răsun.

În general, în secolul XX, „tratarea extinsă a instrumentelor pentru obținerea efectelor sonore noi se realizează prin producerea non-tradițională a sunetelor, prin preparare și amplificare” [2, p. 55]. În acest context, V. Bitkin aplică primul principiu: „producerea non-tradițională a sunetelor, la care se referă „metodele ce folosesc resursele periferice ale instrumentului. Acestea nu modifică caracteristicile sale fizice, dar permit producerea sunetelor non-specifice: timbre, efecte percutante sau spațiale. Ca urmare, se creează sunete de înălțime atât definită cât și nedefinită” [2, p. 55].

Tehnicile pianistice aplicate de compozitor în această piesă, includ „apăsarea fără sunet a clapelor ce creează iluzia spațială de ecou după acordul interpretat acut și scurt (reverberația strunelor libere formează un fel de sunet „nematerial”, ce plutește în aer). Lovitura pe clapă cu struna strânsă produce

un sunet „sec” al ciocănașului” [2, p. 56].

Logica dezvoltării în al doilea monolog este legată de extinderea diapazonului partidei flautului: dacă în primul monolog compozitorul se bazează pe diapazonul *do ridicat* cu  $\frac{3}{4}$  de ton - *sol*, în continuare tendința de extindere a diapazonului liniei melodice se menține. Vom demonstra acest lucru în formă de tabel:

Monologul 1	p. 2	do, cu ridicare cu $\frac{3}{4}$ de ton - sol din prima octavă
Monologul 2	cifra 1	fa cu ridicarea cu $\frac{3}{4}$ de ton din 1 octavă - re din a treia octavă
Monologul 3	p.4 cifra 2	do, cu ridicarea cu $\frac{3}{4}$ de ton din 1 octavă - do din a treia octavă
Monologul 4	p.4 cifra 3	do, cu ridicare cu $\frac{1}{4}$ de ton - re din a patra octavă

Este important de menționat și extinderea intonației inițiale în lanțul de monologuri: *re - re ridicat* cu  $\frac{1}{4}$  de ton în primul monolog, *mi - fa* - în al doilea monolog, *re - fa ridicat* cu  $\frac{3}{4}$  de ton, și *re - sol* în al patrulea monolog. Această evoluție a nucleului intonațional făurește în cadrul primei secțiuni anumite raporturi la distanță, reunind lanțul de monologuri:  $a a_1 a_2 a_3$ .

Este important de subliniat și extinderea spectrului de modele ritmice în interiorul primei secțiuni a formei muzicale. Inovatoare se prezintă și gândirea metro-ritmică a compozitorului. În ceea ce privește metro-ritmul, autorul nu indică măsura piesei, deși aparent ea arată ca una scrisă în măsura 4/4, adică, ca o creație realizată în așa numitul „sistem măsură-metric, sau sistem de măsuri” [3, p. 120]. Cu toate acestea, analiza materialului muzical relevă următoarele modele.

Drept unitate de măsură într-adevăr este pătrimea, însă numărul de timpi în diferite măsuri este diferit, și pe lângă patru pătrimi predominante în măsură, pot fi observate 3 pătrimi (măsura 4 până la cifra 1), 5 pătrimi (ultimul măsură p. 3), 11 pătrimi (în măsura doi, 6, 5 măsuri după cifra 2) și, în cele din urmă, 7 (p. 5). Cele de mai sus sugerează că compozitorul folosește tipuri de „ritmică iregulară”, termen de V. Holopova [3, p. 175].

Însă, pe lângă tehnicile descrise mai sus, poate fi observat și măsura ce conține 6 pătrimi plus o optime, ceea ce manifestă experimentele lui V. Bitkin cu așa numitele „măsuri cu timpi inegali” [3, p.122]. Subliniem că în acest sistem de „măsuri cu timpi inegali” este scrisă în întregime secțiunea *Allegretto* (cifra 5), în care optimea se adaugă ba la timpul doi, ba la timpul trei (exemplul 3).

### Exemplul 3

The image shows a musical score for 'Exemplul 3'. It consists of two systems of staves. The top system includes a flute part (picc.) and a piano accompaniment. The flute part starts with a rest, followed by a series of notes. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score includes various performance instructions and dynamics, such as 'picc.', 'Allegretto (♩=132)', 'semplice', 'in tasto a coperto corde', 'sf', 'premere corde senza sono', and 'con Ved.'. The bottom system continues the piano accompaniment with similar rhythmic complexity.

Astfel, gândirea metro-ritmică a lui V. Bitkin sintetizează diferite tendințe ale creației componistice tipice pentru a doua jumătate a secolului XX: este important de mai adăugat că cadența aleatorie este bazată pe „forme ritmului muzical fără măsuri” [3, p. 108].

Un alt element important al structurii la nivel de metro-ritm prezintă raporturile de regularitate și iregularitate, caracterul binar și alte forme de divizare ritmică a timpilor. La acestea se referă și formele speciale de divizare ritmică. Compozitorul construiește măsurile după principiul „regular” (4 timpi în măsură, divizare în optimi), sau introduce elementul de iregularitate (triolete, cvintolete, etc.). Aplicarea acestora evocă o progresie: divizarea timpilor în triolete putem vedea în introducere, m. 2, în măsura 10 din primul monolog, în al doilea monolog, cifra 1, sextolete și septolete - p. 4, 1 rând, cvintolete - măsura 3 după cifra 2, sextolete - pe p. 5, și, în sfârșit, pe p. 6, măsura 2 după cifra 4 - novemolete. Însă nu se observă nici o regularitate strictă, cu excepția tendinței generale spre divizarea timpilor la un număr tot mai mare de sunete.

În următoarea secțiune a formei muzicale *Allegretto*, c. 5, despre particularitățile metro-ritmice ale căreia deja am relatat, V. Bitkin renunță la ideea sferturilor de ton, însă dezvoltă ideea tratării non-tradiționale a partidei pianului. Indicația autorului: «*premere corde senza tono* (prima strună fără sunet) *in tasto a coperto corde* (pe strunele de acest diapazon de plasat o pânză de flanelă și ușor de apăsat cu palma)». Astfel, aici flanela joacă rolul unei surdine, modificând înălțimea sunetului. Metoda specială de producere a sunetului este susținută și de notația non-tradițională (vezi exemplul 3).

Efectul sonor al acestei tehnici constă în ceea ce mâna stânga, cu pedala, ține fără sunet consonanța *do - mi bemol*, în timp ce mâna dreapta cântă pe strunele pianului acoperite cu flanelă. Aparent, compozitorul a trasat sarcina de a se distanța de la timbrele tradiționale ale pianului, de a crea un efect sonor neobișnuit.

În ceea ce privește metodele de dezvoltare în *Allegretto*, aici în cadrul măsurii de 4/4 plus 1/8 compozitorul operează cu diferite combinații de durate, combinând în mod diferit pe timpi diferiți următoarele modele ritmice:



În 13 măsuri sunt folosite următoarele combinații, reflectate în tabel în formă de cifre (pătrimea este egală cu 1, două optimi - 2, triolete cu optimi - 3, patru șaisprezecimi - 4).

1. 2341	2. 1132	3. 2311
4. 4132	5. 2311	6. 1131
7. 2311	8. 1231	9. 2322
10. 1131	11. 2311	12. 2132
13. 1321		

Astfel, devine clar că în măsurile 3, 5, 7, 11 compozitorul repetă combinația 2311, combinația №2 este simetrică față de cea mai frecvent repetată combinație, iar în combinația №8 ultima unitate este mutată înainte, etc. Astfel, se vede că improvizația muzicală liberă este bazată pe calcul precis și pe legi de matematică. Despre rolul modelelor matematice în creația lui V. Bitkin menționează și G. Pirogova.

*Vivace* (cifra 6) - este cea mai desfășurată și cea mai dinamică din toate secțiunile ale *Capriciului*, unde pe prin plan iese principiul de tocată, dinamismul, dominând în ambele partide - atât a flautului cât și a pianului. Din punctul de vedere intonațional și de factură, această secțiune relevă anumite legături cu tematismul introducerii. În pofida unor devieri de la măsură de pătrimi, (3/4, 5/4), în general se păstrează sistemul de accent regulat, scară temperată, iar tehnicile de producere a sunetelor în partidele instrumentelor sunt destul de tradiționale (exemplul 4).

## Exemplul 4

6 Vivace (♩ = 168) muta in fl. gr.

leggiero

p 3 ord.

senza Ped.

poco a poco cresc.

Principiul de tocată se realizează prin repetiții în partidele flautului și pianului, prin mișcări cu optime egale în triolette, prin trecerile bruște ale registrelor care de parcă „rup” în părți textura pianistică. Factura în general are natură lineară, uneori cu o corelație „diagonală” a partidelor (exemplul 5).

## Exemplul 5

7

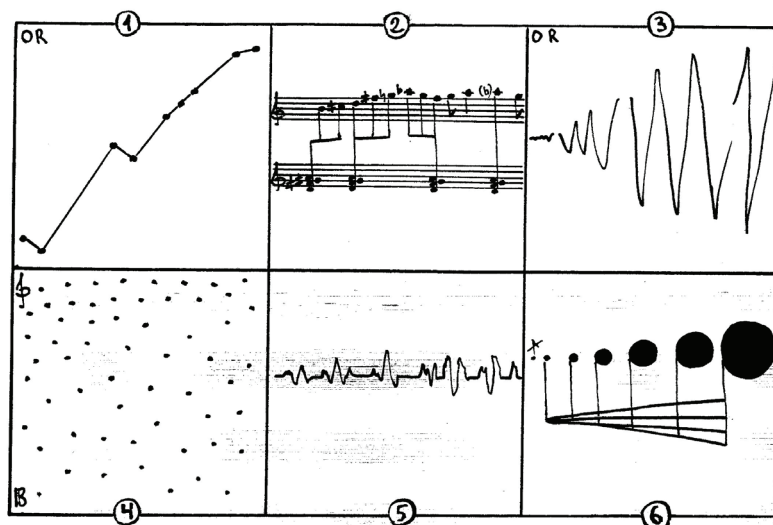
Materialul muzical al acestei secțiuni se dezvoltă în direcția de amplificare a sonorității, de comprimare a facturii, dinamism, chiar o oarecare agitație a „personajelor” principali, drept apogeu al cărora va deveni cadența aleatorie.

Explicând originalitatea acestei secțiuni a *Capriciului*, G. Pirogova s-a referit la programul compoziției: „... o cutie de jucării... înviind, acestea ies din refugiul lor întunecat, și obținând o putere groaznică, caută să facă rău peste tot. Doar forța înțeleaptă a rațiunii poate să le îmblânzească și să le transforme din nou în jucării inofensive” [1, p. 7]. Astfel, la baza piesei muzicologul vede un joc „între două principii - stihia distrugătoare și rațiunea tot-învingătoare” [1, p. 7].

Punctul culminant al piesei a devenit cadența bazată pe tehnica aleatorie (o combinație a aleatoriciei limitate și nelimitate), parametrii principali a căreia sunt detaliat explicați în textul muzical. Compozitorul plasează aici 6 pătrate, cu imagini grafice în interior, explicând în comentarii cum anume se stabilește ordinea de alternanță a pătratelor, definește sunetele pentru improvizație, conturul liniei melodice, etc. Merită de menționat că simbolurile și explicațiile sunt foarte precise (exemplul 6).



## Exemplul 6



Astfel, șase elemente aplicate în procesul de improvizație prezintă o scară tematică interpretată de la orice sunet și cu un raport aproximativ de intervale (în pătratul №1 este indicat un model melodic, pătratul 2 propune un „model” complet, pătratul № 3 - „extinderea fluxului sonor de la tril până la intervale maxime”, pătratul 4 - «mișcare rapidă haotică a oricăror sunete din registrele înalt și mediu»; pătratul № 5 - «*glissando* cu o întoarcere permanentă la sunetul inițial»; și ultimul pătrat compozitorul explică astfel: «cu o accelerare ritmică unisonul se extinde în cluster (pentru flautist orice sunete în acest ritm)» (p. 15 a textului muzical).

Durata totală a improvizației e aproximativ 30 de secunde, adică, în această secțiune V. Bitkin folosește așa numita „metodă cronometrică de notație” [3, p. 108], vast aplicată în practica compozitorială în a doua jumătate a secolului XX.

Secțiunea finală a piesei *Adagio* dezvăluie calități noi ale materialului muzical. În partida flautului, principiul de tocată este înlocuit de principiul de cantilenă, intervalele largi (none ascendente și descendente, octave mărite) accentuează lirismul deosebit al imaginii muzicale finale (exemplul 7).

## Exemplul 7

O altă nuanță nouă prezintă „aplicarea corzilor vocale” în partida flautului cu pedale de octavă în două voci. Așa cum se menționează în cartea *Teoria compoziției contemporane*, una din tehnicile neconvenționale de producere a sunetelor pentru instrumente aerofone devine „aplicarea corzilor vocale, sau cântatul „în instrument” care introduce noi nuanțe sonore” (exemplul 8) [2, p. 56].

## Exemplul 8

G. Pirogova subliniază că „pianul treptat pierde funcția instrumentului de percucie și la etapa de post-culminație obține o cantabilitate a sunetului. Cu partida flautului sunt legate imaginile rațiunii, sentimentului nobil, voinței spiritului” [1, p. 8].

Vedeți mai jos tabelul structurii compoziționale a acestei piese:

	Andante					Allegretto	Vivace	Cadenza	Adagio
Introducerea pentru pian	A				Interludiu pentru pian	B	C	D	E
	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>					
p.1	p.2	c.1	c.2	c.3	4 măsuri până la c.5	c.5	c.6	3 măsuri după c.12	c.12

Trebuie de adăugat că se observă unele legături intonaționale la distanță: astfel, introducerea și secțiunea *Vivace* se bazează pe intervale similare, găsim intonații comune în introducerea pentru pian și în secțiunea finală a piesei. Structura generală este complexă, totodată secțiunile au mărime egale, dar prezintă diferite modalități de organizare sonoră lineară și metro-ritmică (un loc aparte ocupă cadența aleatorie). Secțiunea finală *Adagio* din punct de vedere a tematismului se percepe ca o repriză, dar din punctul de vedere a imaginilor și dramaturgiei - ca un epilog.

Rezumând cele expuse mai sus, subliniem că este vorba despre una dintre cele mai inovatoare creații din repertoriul autohton pentru flaut, ce reunește în cadrul conceptului componistic unic cele mai diverse tehnici de compoziție ale secolului XX: aleatorica, sonoristica, tehnica sferturilor de ton, etc.

Din punctul de vedere interpretativ, această creație necesită o adevărată măiestrie a instrumentalistului, maturitate muzicală, o muncă serioasă prealabilă pentru descifrarea textului autorului în integritatea aspectelor intonaționale și ritmice. O anumită dificultate prezintă interpretarea devierilor de

micro-tonuri cu  $1/4$  și  $3/4$  a tonului, aplicarea corzilor vocale, tratarea corectă a modelelor ritmice: de exemplu, în secțiunea *Allegretto* (c. 5) există pericolul de a încurca trioletele cu grupările din trei optimi în cadrul metrului „iregular” care se interpretează în mod diferit. Pot apărea și probleme legate de ansamblu, complicate pentru interpreți, din cauza schimbării de măsuri ce nu sunt indicate în textul muzical; în asemenea cazuri este ar fi rezonabil de indicat măsurile în fiecare tact în cursul repetițiilor.

În cartea *Teoria compoziției contemporane* se afirmă că „tehnica de interpretare a sferturilor de ton la flaut este legată de metoda de preparare a instrumentului” [2, p. 57]. În acest scop, susține cercetătorul, „clapetele se acoperă cu scotch, ceea ce oferă posibilitatea de a interpreta rapid o succesiune de sferturi de ton. Sunetul modificat cu un sfert de ton schimbă și nuanța sa timbrală. Pentru obținerea nuanțelor speciale din flaut se scoate partea de mijloc a corpului, unind partea de jos și capul, interpretul cântă doar pe capete” [2, p. 57]<sup>1</sup>.

### Referințe bibliografice

1. ПИРОГОВА, Г. Владимир Биткин. - В: *Молодые композиторы Советской Молдавии. Сб. очерков*. Кишинев, 1982.
2. *Теория современной композиции: учебное пособие*. Москва: Музыка, 2005..
3. ХОЛОПОВА, В. *Теория музыки*. С-Петербург: Лань, 2002.
4. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.
5. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987.
6. ТАНЦОВ, О. *Новые приемы игры на флейте*. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2011.
7. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений. Учебное пособие*. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, 2006.
8. ХОЛОПОВ, Ю. *Очерки современной гармонии*. Москва: Музыка, 1974.
9. BARTOLOZZI, B. *New Sounds for Woodwind*. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967.

## ROLUL LUI CARL MICULI ÎN DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE

### THE ROLE PLAZED BY CARL MICULI IN THE DEVELOPMENT OF PIANISTIC ART

LUDMILA REABOȘAPCA,

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

În acest articol sunt prezentate diferite materiale științifice despre Carl Miculi (1821-1897), care a contribuit considerabil la dezvoltarea istorică a muzicii naționale din sec. XIX. Fiind unul dintre cei mai de seamă discipoli ai lui F.Chopin, el primul a editat creațiile marelui compozitor și a avut un rol aparte în evoluția artei muzicale din Moldova, Ucraina, Polonia, România prin activitatea sa de compozitor, profesor, dirijor, om de știință. Aportul lui în popularizarea artei interpretative la pian a influențat asupra dezvoltării învățământului muzical din diferite țări ale Europei.

**Cuvinte cheie:** compozitor, pianist, pian, profesor, dirijor, om de știință, talent, interpret, metodă, digitație, tușeu pianistic, redacție muzicală, proces didactic, stil bel canto.

*The present work contains rich material about Carl Miculi (1821-1897) that made a great contribution to the history of the national music of the 19th century. Being one of Chopin's most famous pupils he was the first to publish the great composer's works and played a particular role in the evolution of musical art from Moldova, Ukraine, Poland, Romania through his activity as composer, teacher, conductor, scientist. His contribution to the popularization of piano interpretative art influenced the development of musical education in different European countries.*

**Keywords:** composer, pianist, piano, professor, conductor, musicologist, talent, performer, methodical indications, fingering, edition, development, pianistic art, interpretative school, bell canto.

1 O explicație detaliată privind metodele noi de interpretare la instrumente de suflat (micro-intervale, multi-fonia, etc.) se conține în cartea lui Bartolozzi «New sounds for woodwind». London, New York, Toronto, 1967).

Carl Miculi a înscris pagini alese în istoria muzicii naționale a sex. XIX prin activitatea sa de pianist, dirijor, compozitor, om de știință, profesor. Fiind unul dintre cei mai eminenți discipoli ai lui F. Chopin, el a fost primul redactor al creațiilor compuse de marele compozitor polonez.

Personalitate marcantă a timpului său, Carl Miculi s-a manifestat prin activitatea sa multilaterală, fiind ales președinte al Societății muzicale din Galiția și director al Conservatorului din orașul Lvov.

S-a născut la 20 octombrie 1821 la Cernăuți, într-o familie de intelectuali armeni. Studiile la pian le-a început în orașul natal Cernăuți, sub conducerea profesorului F.Kolberg, pianist polonez. Din anul 1844 își continuă studiile în clasa vestitului compozitor F.Chopin la Paris. Perioada 1844-1847 a fost pentru tânărul muzician o adevărată școală pianistică. Revoluția franceză din anul 1848 a impus întreprinderea studiilor. Pe parcursul deceniului următor C.Miculi concertează ca pianist în Franța, Austria, România, Rusia, Italia, susținând concerte în orașele București, Krakov, Kiev, Lvov, Chișinău, Iași.

Cunoscând mai bine decât alții tainele creațiilor chopiniene, C.Miculi interpreta muzica lui F.Chopin foarte aproape de original. În repertoriul său au fost incluse toate mazurcile, valsurile, studiile, nocturnele și numeroasele miniaturi ale genialului compozitor.

Talentul interpretativ excepțional îl introduce pe C.Miculi în primele rânduri ale pianiștilor europeni. Criticii muzicali de artă dedicau articole pline de admirație, apreciind măiestria sa interpretativă, frumusețea sunetului, rafinamentul tehnicii de „giuvaier”, expresia imaginilor muzicale.

Prin talentul său înnăscut C.Miculi a impresionat atât publicul meloman, cât și numeroși muzicieni de talie mondială. Criticul muzical Oskar Kolberg îl numea „*poet fidel al muzicii, care avea harul de a impresiona ascultătorul, interpretând o Mică Miniatură ca Preludiu de F.Chopin ori celebrul Scherzso h-moll*” [1, p. 204]. Mulți contemporani apreciau sunetul pianului expus în arta interpretativă a maestrului ca pe o „*cunună de giuvaier prețioasă*” într-o „*casetă căptușită cu catifea*” [2, p.90], care așa și a rămas pentru viitor.

Unul din cei mai remarcabili muzicieni, contemporanul lui Ignaz Jan Paderevski (1860-1941), pianistul polonez Alexandr Mihalovski în articolul său „*Cea mai profundă impresie muzicală*” scria: „*Clipe de neuitat am avut la Lvov, care m-au impresionat foarte mult. După un concert al meu eu l-am vizitat pe C.Miculi. La solicitarea mea el a interpretat Nocturna nr. 2 Es-major de F.Chopin și eu am simțit că sunt martorul unei excepționale și deosebite clipe. Sunetul pianistului, plin de cantabilitate și delicatețe, impresiona ca ceva nematerial. Starea aceasta de spirit a rămas în amintirea mea mulți ani. Nici o mirare! Eu am avut fericirea de a asculta elevul lui Chopin în clipele când el a fost vizitat de „sufletul geniului”*” [1, p. 208].

Hașura *legato cantabile*, care impresiona contemporanii lui F.Chopin, a fost preluată în plină măsură de către elevii săi. C.Miculi avea un sunet catifelat, interpretarea lui se deosebea prin simplitate, conținut profund și un gust rafinat în stilul lui Chopin. C.Miculi a păstrat caietele cu creațiile muzicale ale compozitorului, unde erau scrise multe indicații chiar de mâna maestrului.

În baza manuscriselor și indicațiilor făcute de Chopin, C.Miculi a scris o „*Prefață*” la prima ediție intitulată „*Frederich Chopin's pianoforte - Werke revidiert und mit Fingersatz versehen zum grobten teil naht des Autos notirungen von Carl Miculi*”, care, sub redacția lui, a fost editată la Leipzig în anul 1879. Aceasta a fost prima ediție a creațiilor lui F.Chopin editată după moartea acestuia.

Un interes deosebit prezintă impresiile lui C.Miculi asupra activității lui F.Chopin în formula lui de compozitor, pianist, profesor, fapt care până în zilele noastre ne ajută să înțelegem mai bine „*metoda*” de predare a pianului. C.Miculi descrie minuțios toate lecțiile la care a fost prezent și anume structura frazei, pedalizarea, particularitățile individuale ale ritmului, dinamica - totul a fost redat întocmai conform manuscriselor. Bazându-se pe principiile digitației lui F.Chopin, C.Miculi găsește ușor anumite soluții spre a rezolva unele dificultăți, mai ales la *tușeul legato*, la care F.Chopin și-a îndreptat forțele, cunoscând și înțelegând acest neajuns al pianului. Redacția lui C.Miculi a fost apreciată de numeroși interpreți ca fiind foarte aproape de original.

Numele lui C.Miculi nu era prea cunoscut în Occident, dar prin creațiile sale componistice, prin



manifestarea sa ca interpret de excepție și om de o înaltă cultură el a contribuit în mod esențial la dezvoltarea artei muzicale în așa țări ca România, Polonia, Ucraina, Moldova.

C.Miculi a început activitatea sa în calitate de profesor la Cernăuți, unde a lucrat 10 ani (din 1847 până în 1857). În această perioadă el s-a împrietenit cu Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului Ciprian Porumbescu. În fiecare vară C.Miculi era oaspete în casa lui Porumbescu, unde a și observat aptitudinile de muzician ale micului Ciprian, fiind și primul lui profesor de muzică. Așadar, în această perioadă printre primii discipoli ai tânărului profesor C.Miculi sunt Ciprian Porumbescu, Paul Ciuntu ș.a.

C.Miculi este cunoscut ca un compozitor, care s-a format sub influența creației lui F.Chopin, pe de o parte, și prin asimilarea folclorului muzical, pe de altă parte, fiind crescut în atmosfera tradițiilor folclorice bucovinene. Sub influența lui Vasile Alecsandri, C.Miculi a editat prelucrări lăutărești ale lui Barbu Lăutaru și Nicolae Picu în 4 caiete întitulate „*Qarante-huit airs nationaux roumains. Balades, chants des bergers, airs de dans etc. Reuellis et trans rits pur le piano, par Charles Miculi*”, *sd. Charles Wild Lvov*.

Primul caiet a apărut la editura lui H.W. Kalinbach-Lodz. C.Miculi a inclus în această culegere piese instrumentale și vocale, prelucrări pentru pian. Autorul a încercat să cuprindă cele mai populare genuri ale muzicii din sec. XIX: „*Doina*”, „*Hora*”, „*Ciobăneasca*”, „*Arcanul*”, „*Oborocul*”, „*Corăbiasca*”; balade strămoșești „*Cântecul lui Darii*”, „*Sub o culme de cetate*”, romanțe populare „*Ah, sufletul*”, „*Ah, tu dormi, dormira-i moartă*”. Datorită lui C.Miculi aceste capodopere ale muzicii universale rămân a fi păstrate și astăzi pentru noi generații de muzicieni-pianiști.

În anul 1858 C.Miculi primește o invitație oficială pentru a ocupa postul de Director artistic al noii *Societăți muzicale a Galiției* din orașul Lvov - societate fondată anterior, dar care nu și-a realizat scopurile. C.Miculi continuă în cadrul *Societății* să-și desfășoare activitatea multilaterală în domeniul artistic, începând cu reorganizarea procesului didactic în școala de muzică, unde a fost profesor, director, precum și interpret-pianist, dirijor. În funcția de profesor C.Miculi a predat cursurile de teoria muzicii, armonie, compoziție. Sub conducerea lui sunt invitați profesori cu renume în scopul desfășurării procesului didactic.

Împreună cu membrii *Societății muzicale*, Miculi duce o muncă intensă în propagarea muzicii clasice în rândurile elevilor. Datorită lui, publicul începe să viziteze sălile de concert, unde se organizau concerte de muzică clasică. Crearea unui colectiv pedagogic puternic, desfășurarea activă a vieții muzicale, succesul discipolilor, concertele în recitaluri cu programe solo i-au dat posibilitatea de a reorganiza Școala de muzică în Conservator, deschis oficial în anul 1880, unde și rămâne a fi director. Așa începe a doua perioadă de dezvoltare a talentatului om de artă C.Miculi la Lvov. Mecislav Soltis, remarcabil compozitor al vremii, a remarcat această perioadă de timp în care C.Miculi a ocupat postul de director al Conservatorului din Lvov drept o perioadă de înflorire și prosperare a muzicii pentru pian din regiune.

C.Miculi și-a îndreptat activitatea sa în mai multe direcții din domeniul muzicii, astfel influențând considerabil asupra dezvoltării ei ulterioare. Se poate spune că el a fost primul care l-a descoperit pe F.Chopin pentru public și a contribuit în mod considerabil la propagarea muzicii dascălului său, înscriind o pagină strălucită în istoria vieții muzicale europene din a doua jumătate a sec. XIX.

C.Miculi protejează minuțios stilul chopinian, motiv pentru care a și rezistat schimbărilor radicale în arta pianistică. Fiind elevul lui Chopin, el introduce într-un jurnal special lecțiile de pian, desfășurate zilnic pe parcursul a trei ani de activitate. Aceste impresii le relatează în Prefața primei ediții a creațiilor lui F.Chopin sub redacția sa: „*Conform tradiției, există părerea că maniera lui Chopin de a cânta la pian era ca în vis, parcă degetele lui nu apăsau clapele, nu făceau nici un efort fizic, sunetul era pianissimo, una corda pe baza tehnicii foarte dezvoltate a degetelor, clare, sigure, uneori cu tempo rubato. Se știe că Chopin a avut foarte puține evoluări în public. Fizicul ca și boala nu-i permiteau sonoritate amplă, de aceea întâlnirea cu publicul larg pentru el era foarte obositoare, fiind în contradicție cu modul*

lui de interpretare pentru un cerc restrâns de oameni, îndeosebi prietenii în saloanele aristocratice, sălile mici de concert ori pentru sine însuși. El interpreta creațiile sale numai pentru prieteni, programa era alcătuită din miniaturi pianistice ori din fragmentele creațiilor de formă amplă. Chopin avea o tehnică pianistică foarte dezvoltată, fiind adevărat maestru al pianului. Stilistica lui fantastică de a cânta la pian consta din tușeul individual în interpretarea gamelor, arpegiilor și diferitelor pasaje. Sub mâinile lui pianul suna ca violoncelul, ca instrumente din lemn, ca voce omenească, cântând un cântec liric lent cu legato desăvârșit. Mâinile pianistice geniale extrem de flexibile, dar nu prea mari, dădeau posibilitatea de a cânta arpegiile, acordurile, diferite pasaje unite de respirația largă în maniera bel canto. Maniera de a cânta lejer, suplu, îi aduceau o mare plăcere prin libertatea mișcărilor și fără nici un efort. Sunetul lui cantabile se poate compara numai cu cel al lui John Field: pasaje lejer ușoare, dar pline de energie, fără un tușeu brusc, nepregătit. Uneori folosea metronomul care stătea pe pian. Maniera lui de tempo rubato se caracterizează prin diferențierea partițiilor ambelor mâini unde o mână acompaniază și ține tempoul stabilit, iar altă mână cântă o melodie uneori încet, uneori alert, conform conținutului piesei și nu respectă strict tempoul stabilit.

Activitatea lui pedagogică a fost foarte serioasă și prodigioasă. În fiecare zi el acorda câteva ore elevilor săi cu o plăcere genială. Lecțiile lui se caracterizează ca un atac intelectual. Cerințele sale către elevi erau foarte dure. El nu lăuda des, în schimb vroia ca ei să se ridice la o înaltă culme a artei interpretative a idealului lui. El insista asupra repetării pasajelor până când ele nu vor fi clare și bine studiate de către elevi. În fiecare cuvânt al lui se simțea o pasiune față de arta interpretativă la pian. Uneori el se ocupa cu elevii ore întregi până când profesorul și elevul erau învinși de oboseală.

Cu elevii începători el era foarte atent, evita încordarea mâinilor, în așa fel ei primeau lecții de a cânta „souples” și exerciții pentru independența degetelor. Fiecare observație a lui necesita o interpretare gândită și o îndeplinire exactă prin o muncă asiduă a elevului.

Metoda lui Chopin se deosebea de metoda lui Kalkbrenner, care admitea elevului să citească cărți în timpul exercițiului. Chopin introduce în programul lui creații muzicale de diferite stiluri pe baza tehnicii lui individuale: legato profund fără un efort fizic. Chopin recomanda diferite exerciții pentru suplețea poneului, desfășurând mișcări rotunde către sine și invers. Dezvoltarea tușeului la fiecare sunet, sub îndrumarea profesorului și controlul asupra mâinii în timpul exercițiului îi dă posibilitate elevului de a-și dezvolta tehnica interpretativă. Înainte de a trece la învățarea gamelor, el recomanda apăsarea egală a fiecărui sunet legato foarte lent de la început și cu schimbarea tempoului foarte încet până a cânta repede strict și ritmic. El acorda foarte multă atenție degetului întâi și trecerii lui sub degetele doi, trei, patru. La început el sfătuia să învățăm gamele cu multe semne: si major, fa diez major, re bemol major. După părerea lui do major este gama cea mai complicată. De regulă el folosea preludiile și exercițiile lui M. Clementi și aprecia mult școala lui.

Conform metodei lui Chopin claritatea și precizia în interpretarea gamelor și arpegiilor este legată nu numai de tehnica interpretării pasajelor cu cinci degete, dar și de poziția corectă a degetului întâi și plasarea lui liberă și suplă fără nici un efort sub degetele doi, trei, patru cu cotul liber, mișcarea rotundă și unită a mâinii. Acest mod de interpretare este asemănător cu glissando pe care el o și demonstra, folosind toată claviatura. Chopin recomanda elevilor studiile de Cramer, Moscheles, Grads et Parnasum de Clementi, împreună cu suitele franceze, engleze, Clavirul bine temperat de J.S.Bach, creațiile lui John Field și piesele lui proprii. Cu unul și același deget el ține uneori două clape vecine concomitent, ceea ce este foarte greu de a executa pe clapele negre și trecerea la clapele albe cu o mișcare neînsemnată. El foarte ușor trasa cu degetele lungi asupra degetelor scurte fără ajutorul degetului întâi (Studiu nr.2, op.10). Digiția în gama cromatică cu folosirea degetului trei se interpretează după schema care este introdusă în Studiul nr.5, op.25. Pasajele sunt foarte dificile de a fi executate pe clapele negre rapid și legato cu mâna liniștită și degetele care îi urmează. Digiția în redacția lui Carl Miculi este stabilită de Chopin. Ea este bazată pe construcția fizică a mâinii și este identică cu conținutul creației muzicale. Pentru a arăta un contrast Chopin insista asupra îndeplinirii stricte a nuanțelor crescendo și decrescendo. Pentru a înțelege

adâncimea conținutului el dădea sfaturi foarte prețioase, care erau legate cu munca asiduă de studiere a elementelor tehnice muzicale, ca mai apoi elevul să poată demonstra creația muzicală la public fără un efort deosebit. Chopin recomanda cântarea în ansamblu în patru mâini ori ansamblu cameral cu alte instrumente pentru dezvoltarea muzicalității și a simțului ritmic. Dintre indicațiile lui se pot menționa cele de a studia concentrat, nu mecanic, nu mai mult de trei ore pe zi și la instrumente bine acordate. Maniera lui de a desfășura lecția era calmă, corectă, cu observații juste și care îndruma intenția elevului către interpretarea desăvârșită, dar nimeni din elevii lui nu puteau să depășească capacitățile profesorului lor. El opta pentru dezvoltarea multilaterală a personalității, pentru folosirea cunoștințelor în activitatea practică. În așa fel el îndruma și încuraja elevii săi și le însufla fermitatea caracterului pentru evoluarea publică” [3, IX].

Raul Koczalski, elevul lui C.Miculi, în articolul „Cum a cântat și a educat C.Miculi” oglindește mai detaliat sistemul pedagogic al dascălului său. Autorul descrie lecțiile de pian în clasa profesorului C.Miculi astfel: „...în timpul lecțiilor trebuie să lucreze creierul și degetele. Acest lucru era foarte greu, deoarece durata lecțiilor era de 2 ore în fiecare zi. Profesorul nu-mi permitea să mă ocup de sine stătător. După cinci luni de studii am fost epuizat total fizic și chiar sufletește, de aceea am și fost nevoit să mă odihnesc puțin.

Studiile cu C.Miculi erau adânc inspirate de muzica lui Chopin, pe care eu o înțelegeam mai bine. Personalitatea lui C.Miculi, dragostea lui față de muzica lui F.Chopin, atitudinea serioasă față de artă în general, analiza interpretativă clară, expresivitatea limbajului muzical, mi-au deschis calea spre depășirea dificultăților tehnice în interpretarea creațiilor muzicale chopiniene” [1, p. 206]. C.Miculi a transmis elevilor săi tradițiile stilului chopinian în felul său. El a fost *maestro* al *legato cantabile* și a educat la elevii săi aceste importante calități ale sunetului. Chiar de la primele lecții C.Miculi atrăgea atenția interpretului asupra ținutei la pian, elementelor tehnice: *legato*, *staccato*, *portato*, *frazarea* și *cantabilitatea liniei muzicale*, *contrastele dinamice*, *precizie în descifrarea și executarea textului*. Un alt elev, A.Mihailovski în articolul său „Cum cânta Chopin” sublinia că „emiterea sunetului profund, cantabil era scopul metodicii lui C.Miculi. El insista ca pianistul să pătrundă adânc în conținutul tragic al muzicii lui F.Chopin, care la rândul-i avea și o forță titanică” [1, p. 208]. Profesorul C.Miculi a oferit o altă viziune în redarea conținutului operei muzicale a mai multor creații chopiniene prin *frazarea cu cantabile*, *melismele*, *elementele tehnicii noi*, *specificul lui „rubato”*, *recomandări asupra digitației*. F.Chopin considera că digitația este legată de construcția fizică a mâinii, de individualitatea pianistului și de aceea n-a insistat asupra îndeplinirii stricte a acesteia. C.Miculi propunea digitația lui Chopin de la nota „do” cu următoarele degete: 4, 3, 4, 3, 5, 3, 4, exercitând gama cromatică. În așa fel, mâinile lui Chopin se mișcau invizibil pe claviatură, degetele aproape nu apăsau clapele, de aceea și acest stil de interpretare la pian este considerat mai deosebit și foarte greu de realizat.

Baza *metodicii* de predare a pianului modern de către C.Miculi rămâne a fi „*Notițele*” și „*Recomandările*” lui F.Chopin, de care s-a condus în activitatea sa de pedagog și promotor chopinian: folosirea tuturor registrelor pianului, stilul improvizatoric al limbajului muzical, introducerea tuturor mușchilor aparatului motoric al interpretului, libertatea și suplețea degetelor, dezvoltarea auzului muzical, a gândirii, a spiritului creator, cultura muzicală, eliminarea sunetului brusc. Îl deranja emiterea sunetului nepregătit, fără un tușeu profesionist al interpretului. C.Miculi sublinia că „*anume F.Chopin a descoperit și a dezvoltat stilul bel canto la pian, ce însemna legato și libertatea desăvârșită a brațului fără de care e de neconcepută dezvoltarea tehnicii moderne*” [1, p. 208]. Lucrul asupra virtuozității la Chopin era strâns legat de imaginea artistică și de conținutul operei muzicale. Era foarte necesar ca interpretul să respecte strict toate *cerințele pedagogului* și să depună o munca asiduă asupra descifrării textului muzical pentru a îndeplini toate indicațiile compozitorului.

Reieșind din cele expuse, putem face următoarele concluzii: pianistul, care vrea să interpreteze în stilul lui Chopin, trebuie să renunțe la unele efecte lipsite de conținut, adică de o virtuozitate goală. Chopin și Miculi erau împotriva „*loviturii*” degetelor, ei optau pentru „*contopirea*” lor cu claviatura,

„adâncirea” profundă a mâinilor în emiterea unui sunet cât mai frumos. Pianistul trebuie să dezvolte gustul muzical și să evite sentimentalismul în redarea conținutului operei chopiniene, să posede rezistență, stăpânire de sine, interpretarea să fie calmă și simplă, fără exagerări.

Ascultătorul nu trebuie să fie impresionat de forța majoră a sunetului. Virtuozitatea nu este scopul principal în arta interpretativă. Rolul interpretului nu este de a impresiona publicul cu „tobe și surle” ale pianului, după cum spunea H.Heuhaus, sufletul lui este subordonat artei frumosului. Sunetul frumos este legat în deplină măsură cu libertatea pianistică și individualitatea interpretului. Cu cât este mai înalt nivelul artistico-muzical al pianistului, cu atât este mai interesantă interpretarea lui artistică cu toată paleta sonoră de la „aceasta nu e încă sunet” până la „aceasta nu mai este sunet” [2, p.90].

Nu trebuie să neglijăm strictețea și precizia ritmului, dar trebuie să respectăm încetinirile și accelerările, care sunt uneori necesare în interpretarea muzicală. Este strict necesar să evităm toate exagerările. Fiecare creație muzicală selectată pentru interpretare trebuie analizată minuțios din punct de vedere al formei, imaginii muzicale, dificultăților tehnice. Folosirea pedalei trebuie să fie dozată, executată precis și econom.

În interpretarea dansurilor populare („Poloneza”, „Valsul”, „Mazurca”) formulele ritmice caracteristice trebuie să fie accentuate și aliniate conform conținutului.

Pianistul trebuie să fie educat în spirit de onestitate, modestie și stimă față de fiecare creație muzicală în parte interpretată la pian.

În concluzie putem constata că creațiile lui F.Chopin sub redacția lui C.Miculi rămân și până azi o adevărată școală a cunoașterii și interpretării lor pentru noi și noi generații de pianiști.

#### Referințe bibliografice

1. *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинёв: „Штиинца”, 1991.
2. BUZILĂ, S. *Interpreți din Moldova: Lexicon Enciclopedic (1941-1960)*. Chișinău: ARC, 1996.
3. NEUHAUS, H.G. *Despre arta pianistică*. Editura Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București, 1960.
4. *Nocturnes and Polonaises*. Frederic Chopin (Edited by Carl Miculi) DOVER PUBLICATIONS, INC. Mineola, New York, 1998.

## RACORDAREA MUZICII RELIGIOASE ROMÂNEȘTI LA CULTURA EUROPEANĂ MODERNĂ

### CONNECTION OF ROMANIAN RELIGIOUS MUSIC TO MODERN EUROPEAN CULTURE

EMILIA MORARU,  
conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Muzica corală religioasă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea a cunoscut un spectru larg de manifestare. Introdusă, la început, doar în cadrul oficiului liturgic (și într-o mică măsură în oficiul cununiei și a serviciului funebru), creația corală liturgică se încadrează în trei curente distincte: creație înscrisă pe linia armonică rusească, creație națională neutră, creație națională de esență orientală.*

**Cuvinte-cheie:** muzică psaltică, cântare corală armonică, liturghie.

*The religious choral music in the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century has known a wide range of expression. Introduced at first only in the liturgical office (and to a lesser extent in the office of marriage and funeral service), choral liturgical creation uses three distinct currents: creation stated on the Russian harmonic line, national neutral creation, national creation of oriental essence.*

**Keywords:** psalm music, harmonic choral singing, liturgy.



Procesul de „românire” a cântărilor bisericești a demarat, după cum se știe, din prima jumătate a secolului al XVI-lea și a continuat până la începutul secolului al XX-lea. Evoluția lui în patru faze cronologice este confirmată de bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur:

1. „de la apariția lor, cel puțin de la Coresi, până spre sfârșitul secolului XVII, fază în care cântarea în limba română se face „pe cale orală”, fără nume bizantine;
2. din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, până la reforma lui Chrisant;
3. de la Macarie și Anton Pann;
4. de la Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ștefanache Popescu Pasărea, ultimul care și-a spus cuvântul în procesul de românire a cântărilor ecleziastice” [1, p. 95].

**Această acțiune, după cum remarcă Gheorghe Ciobanu, s-a confruntat cu anumite dificultăți de traducere: a) „imposibilitatea de a traduce textele grecești cu păstrarea metrului poetic și al ritmului modal original; b) credința că atât textele, cât și melodiile sunt insuflete de Duhul Sfânt, că deci nu trebuie nimic schimbat” [2, p. 302].**

Asemenea dificultăți au avut de înfruntat Filotei sin Agăi Jipei (în *Psaltichia sa rumânească*, 1713) și continuatorii săi: Șarban Protopsaltul, Arsenie Ieromonahul Cozianul, Calist Protopsaltul, Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, Constantin Protopsaltul, Mihalache Moldoveanu ș.a.

Contribuțiile lui Macarie Ieromonahul (1770-1836) la românirea cântărilor bisericești, față de cele ale predecesorilor săi (considerate ca pe niște încercări de a înlocui limba greacă cu cea română în cântarea ecleziastică), sunt mult mai consistente. Cunoscător al noii sisteme (adusă de Petru Efesiu în anul 1816), Macarie a preluat fondul cântărilor grecești și le-a transpus la tiparele limbii române. În anul 1819, la îndemnul Mitropolitului Dionisie Lupu, Macarie Ieromonahul continuă tălmăcirea cântărilor bisericești în limba română, asociindu-se cu Anton Pann (1796-1854) și Panaiot Enghiurliu. Neînțelegându-se între ei, Macarie rămâne de unul singur să întocmească cântările în limba română.

După cum am observat, monodia psaltică chrysanthică a fost desăvârșită de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu-Pasărea, care au creat pentru realizarea oficiilor liturgice un repertoriu de cântări „în limba patriei”. Prin decretul lui Alexandru Ioan Cuza din anul 1863, s-a decis ca în toate mănăstirile și bisericile de mir „cultul cel atotputernic să se serbeze numai în limba română”.

Căutând sorți de izbândă, muzica bisericească, în cel de-al XIX-lea secol, a trecut prin noi forme de manifestare. Astfel, după 1836, muzica psaltică s-a confruntat cu un alt tip de cântare – *cântarea corală religioasă*, vocal-armonică și polifonică. Prin Arhimandritul Visarion (de origine rus, „preot al oștirii” lui Alexandru Ghica), care, în timpul Regulamentului Organic, a înființat *Horul cântăreților ștabului oștirii* (alcătuit din soldați), muzica armonică a pătruns în liturgia ortodoxă românească. Pentru Visarion, procedeul de simplificare și armonizare a muzicii bisericești însemna adoptarea unor cântări străine și renunțarea la melodiile de rezonanță bizantină. Aceste acțiuni au urmărit îndepărtarea muzicii psaltice din cadrul *Liturghiei* și introducerea cântării pe mai multe voci.

Contradicțiile declanșate între adepții vechii cântări psaltice și ai stilului omofon au căpătat o mai mare amploare spre anii '60 ai secolului al XIX-lea. Astfel, pentru menținerea vechiului sistem (psaltic) au militat Dimitrie Suceveanu (reeditând lucrările fundamentale ale lui Macarie, traducând creațiile grecului Gheorghe Paraschiade, *Idiomelariu* și *Liturghia* și, desigur, publicând creațiile sale în stil psaltic) și Ștefan Popescu (tipărind, în 1860, o *Culegere de mai multe cântări*, incluzând și creații proprii).

În acest conflict major a intervenit Domnitorul Alexandru Ioan Cuza, care, la 18 ianuarie 1865, prin Decretul domnesc nr. 101, a aprobat *Regulamentul pentru cursul pregătit cu care urmează a se introduce muzica vocală armonic-religioasă în toate bisericile României, prin instruirea cântăreților, canonarhilor și paracliserilor, din numărul cărora au a se forma micile coruri executătoare imnurilor liturgice*. Astfel, Ion Cartu este numit să țină acest curs la Conservator și să-i instruiască în principiile muzicii sistematice și a-i învăța cântările pe mai multe voci, cântarea corală. În aceste condiții, muzica psaltică trebuia adaptată la noul sistem de notație prin simplificarea melismelor.

După decenii de căutări, echilibrul acestor două tipuri de cântări s-a realizat abia în *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac, compusă la începutul secolului al XX-lea.

Trebuie menționat faptul că propagatorii noului sistem nu au renunțat la tradiție; dimpotrivă, ei au simțit nevoia să apeleze, și în continuare, la formele muzicii psaltice. Remarcăm, de asemenea, existența (pe lângă diferite mitropolii) a unor școli de psaltichie, care au reușit să mențină vechiul sistem. Astfel, la Iași, până în anul 1875, a funcționat Institutul Teologic Ortodox (unde se predă un curs de psaltichie) și care a fost redeschis în anul 1883; influența apuseană a reușit, la acel moment, să se infiltreze destul de pregnant.

În continuare, necesitatea creării unui repertoriu de cântări devine primordială. O pleiadă de compozitori s-au angajat în această misiune, aducând, în acest sens, contribuții mai mult sau mai puțin valoroase. Complexitatea fenomenului în discuție a fost elucidat de Titus Moiescu, care a sesizat existența câtorva direcții de manifestare a creației corale religioase:

1. Prelucrarea armonică sau polifonică a melosului bizantin și de tradiție bizantină, a cântării psaltice chrysanthice;
2. Creația originală a compozitorilor în stil și formă psaltică;
3. Creația originală a compozitorilor, străină de stilul și modalismul psaltic;
4. Creația corală religioasă cu acompaniament instrumental, în stil sau străină de stilul psaltic;
5. Împrumuturi și prelucrări corale ale unor creații din literatura muzicală occidentală, aparținând altor culte [3, 127].

Cât privește prima direcție, legată de prelucrarea vechii monodii bizantine și a celei de tradiție bizantină, putem afirma că, din cauza absenței transcrierilor acestora în notație liniară, a devenit inaccesibilă pentru mulți compozitori și, de aceea, a fost abordată și valorificată mai puțin. Mult mai valorificată ne apare *monodia chrysanthică* a secolelor XIX-XX. Aceste cântări liturgice au fost prelucrate și armonizate de continuatorii lui Dumitru G. Kiriac: Gheorghe Cucu, Ioan D. Petrescu, Nicolae Lungu ș.a.

În prelucrările lor corale, acești compozitori au păstrat specificul melosului bizantin, contribuind la edificarea unui stil coral caracteristic ortodoxiei românești. Intervenția lor creatoare s-a manifestat, însă, în înveșmântarea armonică și în travaliul polifonic al cântărilor, prin adoptarea unui stil *imitativ* sau *fugato*, în funcție de momentul și durata execuției cântărilor în cadrul oficiului liturgic.

Procesul în discuție a cunoscut două direcții de desfășurare clar delimitate: întocmirea cărților de cântări prin transcrierea diferitelor melodii, coruri autohtone și străine [și] compunerea unor lucrări originale pe textele liturgice și biblice. Întocmitorul de cărți trebuia să compună, să armonizeze, însă, de cele mai multe ori, acest lucru era realizat de mai mulți compozitori care se asociau.

Astfel, un grup similar au alcătuit compozitorii Gavriil Musicescu, Grigorie I. Gheorghiu și George Dima, care, din însărcinarea episcopului Melchisedec, s-au angajat să transpună întregul repertoriu psaltic pe note liniare; la Sibiu, George Dima a colaborat cu Dimitrie Cunțan.

Printre compozitorii care s-au ocupat de transcrierea, compunerea și întocmirea cărților de cântări, menționăm pe Ioan Cartu, Ștefan Popescu, Teodor Georgescu, Gheorghe Burada, Silvestru Morariu Andreevici, Dimitrie Cunțan ș.a.

Contribuțiile lui Visarion la introducerea cântării corale armonice la români prin *Așezământul coral* (care consta în importarea stilului coral petersburghez în a doua jumătate a secolului al XIX-lea), dar și influențele pregnante din Vest (manifestate prin încercările catolicilor de a introduce muzica gregoriană în Transilvania, prin interesul acordat de către compozitorii români, aflați în mediul culturii muzicale occidentale, pentru muzica lui Palestrina și pentru tehnicile de compoziție caracteristice muzicii universale) au deschis, după cum am menționat, o nouă epocă în evoluția artei muzicale. Astfel, s-au conturat trei direcții fundamentale pe care au mers compozitorii români, racordându-se la cultura europeană modernă:

1. Direcția bizantină autohtonă de natură vocală și monodică. În cadrul ei s-a produs interferența elementelor de cultură muzicală paleo-bizantină cu elemente de cultură medio-bizantină românească

(*Pripealele lui Filotei* de la Cozia, creațiile compozitorilor *Școlii de la Putna*);

2. Direcția armonizării corale rusești (după modelul și stilul rusesc) a adus reforme esențiale în evoluția artei corale românești. Începând cu Gavriil Musicescu, a cărui creație religioasă poate fi considerată ca treaptă a sincronizării la nivelul artei universale, fără de care e de neconceput o artă componistică de anvergură și rezonanță, acest stil a fost reprezentat, mai puțin nuanțat, și în creațiile compozitorilor George Dima, Gavriil Musicescu, Teodor Teodorescu, Timotei Popovici, Augustin Bena și Sabin Drăgoi (*Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor bărbătesc* a acestui ultim creator a fost compusă într-un stil apropiat de cel ceaikovskian);

3. În cadrul celei de a treia direcții are loc împrumutul contrapunctului palestrinian (această direcție coexistând cu elemente ale intonațiilor bizantine, lansată de D. G. Kiriac prin revoluționara *Liturghie psaltică*, o lucrare plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale). Elena Ursu consemnează că „era firesc ca muzicianul [D. G. Kiriac] să evite [în această lucrare] atât formele de manifestare corală spectaculară (ca în arta liturgică rusă sau de filiație rusă și ca în arta liturgică occidentală post-palestriniană), cât și trăsăturile orientale ale melodicii bizantine“ [4, p. 34].

Referitor la căile de evoluție a muzicii religioase din această perioadă putem afirma că unii compozitori au acceptat calea armonizării monodiei psaltice existente, alții au creat muzică în spiritul și ethosul acesteia, iar alții au compus muzică religioasă pentru cult sau pentru concert, în afara melosului psaltic. În toate aceste trei direcții au fost realizate lucrări mai mult sau mai puțin valoroase.

Un interes aparte prezintă *Cântările bisericești* (o primă încercare de transcriere a vechilor melodii de circulație în bisericile ortodoxe din Transilvania), *Colecția de cântări funebre* (armonizate cu păstrarea specificului național) și *Liturghia* elaborate de Dimitrie Cunțan; *Cântările* publicate de Alexandru Podoleanu și Gheorghe Mugur, care au compus două liturghii și un *Serviciu complet pentru cununie*; *Cântările Sfintei Liturghii* de Isidor Vorobchievici și corurile *M-am pogorât din cer de sus* și *Era la ora șase* de Gheorghe Mandicevski.

*Liturghia pentru trei voci egale* de Gheorghe Ștefănescu se distinge prin simplitate și cantabilitate, iar lucrările religioase ale lui Ciprian Porumbescu (*Prohodul Domnului din Vinerea Mare*, *Adusu-mi-am aminte*, *Condacul Maicii Domnului*) sunt pătrunse de o forță enormă de comunicare, transmisă prin cantabilitatea expunerii muzicale.

Mergând pe linia cuceririlor clasice, George Dima a valorificat spiritul arhaic al muzicii vechi bisericești (cu rezonanțe folclorice) în irmoase, imnuri, în *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom în sol major* și în cântări funebre. Trăsăturile de bază ale muzicii acestui compozitor constau în relevarea trăirilor sufletești, a dispoziției umane mereu fluctuantă, a problemelor globale ale omenirii, trecute prin filtrul propriilor trăiri.

Expresia sublimă a concepției contrapunctice este redată în lucrările sale funebre (*Cântece funebre*). Discursul sonic al acestor creații este pătruns de modern; procedeele de factură neoromantică fiind relevante. În acest caz remarcăm prezența frazelor melodice alcătuite din intervale mai puțin comune, a salturilor neașteptate, a pasajelor de virtuositate (coloratură), de linearism, a procedeelelor mai complexe, cum ar fi, *fugato*.

Chiar dacă muzica religioasă a lui George Dima trădează un spirit romantic german, compozitorul a știut să asimileze aceste influențe; procedee caracteristice creațiilor vocal-instrumentale ale lui J. S. Bach și G. F. Händel au fost preluate și tratate într-o viziune componistică contemporană individuală.

Adusă de Arhimandritul Visarion, cântarea corală armonică a fost valorificată prodigios în creația lui Gavriil Musicescu (influențat de creațiile de acest gen ale compozitorilor ruși).

Deși tehnica corală a lui Gavriil Musicescu este marcată de structuri omofone, în muzica sa bisericească, observăm intenții de tratare contrapunctică. În lucrările sale corale bisericești, compozitorul dovedește simplitate în stil și seninătate în expresie, în prima ediție a *Imnurilor Sfintei Liturghii* (1885), introducând acompaniament de pian. Chiar dacă nu s-au ridicat la nivelul componistic cel mai înalt, fiecare dintre lucrările lui Gavriil Musicescu prezintă o valoare incontestabilă. Printre ele, menționăm:

*Imnul Heruvic, Axionul la Adormirea Maicii Domnului, Axionul la Buna Vestire, rugăciunea Sub mistivirea Ta.* Gavriil Musicescu a creat și publicat șase Liturghii.

Stilul coral capătă amploare în concertul coral, prezent în creația lui Gavriil Musicescu, George Ștefănescu, Gheorghe I. Mugur, George Dima ș.a.

Figura cea mai reprezentativă, în acest sens, este Gavriil Musicescu, căruia îi aparțin cinci concerte corale: *Concert la Nașterea Domnului, Concert la Învierea Domnului, Concert la Râul Vavilonului, Concert Nr. 1 și Concert nr. 2.* Primele trei concerte sunt prelucrări corale (semnate de Degtiariov), iar ultimele două sunt creații originale.

În evoluția muzicii religioase românești, Gavriil Musicescu deține câteva priorități: a) a realizat primele transcrieri în notație liniară a muzicii psaltice tradiționale românești; am putea spune chiar că aceste transcrieri se situează pe primul loc în întreg ortodoxismul răsăritean, Musicescu acordând transcrierilor un rol didactic și practic de strană; b) a compus muzica primei *Liturghii arhieresti*, unică în întreg repertoriul bisericesc (1870); c) a pus la dispoziția școlărilor și celor de la sate prima *Liturghie în unison* (1885).

Un alt compozitor, interesat de „gamele vechi bisericești“, a fost Eusebie Mandicevschi. El este autorul a douăsprezece Liturghii, scrise până în anul 1909 (constituind o moștenire impresionantă), dintre care șase sunt scrise cu text românesc, două cu text grecesc (a IV-a și a XII-a), una cu text românesc și grecesc (I-a) și trei cu text românesc și slavon (a IX-a, a X-a și a XI-a). Cea dintâi Liturghie a fost concepută „în vechi game bisericești“, în dezvoltarea căreia sesizăm „parfumul“ vechii cântări psaltice (ca în *Tatăl nostru*, de exemplu). Reușita acestei *Liturghii* se datorează sonorității bogate și echilibrului relațiilor funcționale armonice.

În elaborările sale componistice, Eusebie Mandicevschi a acordat prioritate aspectului estetic într-o conexiune armonioasă cu cel religios. Eusebie Mandicevschi a fost adânc emoționat de „vechile game bisericești“, sperând în crearea unei muzici originale bisericești prin prisma exploatarea unor forme noi de expunere. Astfel, o atenție deosebită a acordat stilului contrapunctic pe care îl considera adecvat cu seriozitatea și măreția acțiunilor bisericești.

Sinteza melosului psaltic și a cântării corale armonice și polifonice a fost înfăptuită de Dumitru G. Kiriac, care a introdus lucrări proprii de muzică psaltică (aranjate pentru cor) în repertoriul *Capetei Române* din Paris, pe care o dirija. Dumitru G. Kiriac urmărea scopul simplificării și purificării melodiilor bisericești și, mai apoi, armonizarea unora dintre ele. Viziunile lui duceau spre „crearea unei muzici corale religioase moderne, în caracterul vechii muzici bisericești (...), potrivite cu cerința și gustul poporului“ [5, p. 245].

Astfel, prin exemplul lui Dumitru G. Kiriac, s-a conturat tendința de a se crea o muzică corală modernă în stilul vechii muzici bisericești. Aceste principii, legate de revigorarea filonului psaltic și modernizarea lui au fost realizate magistral în *Liturghia psaltică* a lui Dumitru G. Kiriac, în care conceptul de revenire la sorgintea neamului nostru românesc este evident.

În această inițiativă convingătoare, Dumitru G. Kiriac a fost urmat de Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Ioana Ghica-Comănești, Nicolae Lungu, Theodor Theodorescu, Paul Constantinescu, Constantin Baci, Mihail Berezovschi, Mihail Bârcă, Ioan Runcu ș. a.

În concluzie, afirmăm că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, muzica corală religioasă a cunoscut un grad înalt de manifestare. Dacă, la început, a fost utilizată doar în cadrul oficiului liturgic, mai târziu, ea cunoaște o înflorire intensă, încadrându-se în trei curente distincte: creație înscrisă pe linia armonică rusească; creație națională neutră, omofonopolifonică de factură universală; creație națională de esență orientală, în sensul cultivării unor melodii tipice ritualului bisericii române. Astfel, prima generație de creatori sunt cei care, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au valorificat miniatura corală religioasă [6, p. 75-77]. Acești compozitori au adoptat stilul armonic tonal, non-vocalizant, fără dezvoltări tematice și complexități ritmice (Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Eduard Wachmann etc., fiecare compunând una sau mai multe liturghii). Compozitorii din cea de a doua generație au variat stilurile muzicii corale religioase,



dezvoltându-le și amplificându-le. În creațiile lor sesizăm îmbinarea armoniei cu polifonia (Dumitru G. Kiriac, Gavriil Musicescu, Titus Cerni, George Dima, Eusebie Mandicevski, Theodor Theodorescu). Cea de a treia generație a continuat „modelul” de exprimare a lui Dumitru G. Kiriac, sintetizând individual armonicul cu polifonicul, predominant fiind elementul modal, caracteristic monodiilor psaltice prelucrate (Gheorghe Cucu, Sabin Drăgoi, Theodor Theodorescu ș.a.).

### Referințe bibliografice

1. BARBU-BUCUR, S. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*. București: Editura Muzicală, 1989.
2. CIOBANU, GH. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. București: Editura Muzicală, vol. I, 1974.
3. MOISESCU, T. Creația corală religioasă. În: *Revista Muzica*, nr. 2, 1994.
4. URSU, E. Orizontul sacrului în muzica românească. Continuitate și creativitate. În: *Revista Muzica*, nr. 1, 1996.
5. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală, vol. VII, 1986.
6. MOISESCU, T. *Muzica bizantină în Evul Mediu românesc*. Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte. București: Editura Academiei Române, 1995.

## FILE DIN ISTORIA COLECTIVELOR CORALE CAMERALE DIN REPUBLICA MOLDOVA (SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI)

### PAGE FROM THE HISTORY OF CHAMBER CHOIRS FROM MOLDOVA (THE 20<sup>TH</sup> AND THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURIES)

FEDORA BURLAC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul conține o privire istorică asupra evoluției corurilor de cameră din Republica Moldova din perioada cuprinsă între secolul XX și începutul secolului XXI. Autoarea apreciază originile interpretării camerale și descrie pașii principali ai dezvoltării ei în țara noastră. Autoarea relevă rolul Corului de Cameră al Palatului Sindicatelor din Cultură condus de S. Bogdanovschi ca prim cor de cameră din Republica Moldova în stabilirea tradițiilor corale camerale naționale.*

**Cuvinte cheie:** Cor de cameră, arta corală camerală, dirijor de cor, repertoriul coral, Corul de Cameră al Palatului Republican al Sindicatelor din Cultură, E. Bogdanovski.

*The article contains a brief historical survey of the chamber choirs evolution in the Republic of Moldova during the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. The author emphasizes the role of the chamber choir of the Palace of Unions from culture conducted by E. Bogdanovschi as the first chamber choir from the Republic of Moldova in creating national chamber choral traditions.*

**Key words:** Chamber choir, chamber choral art, choir conductor, choral repertoire, The Chamber Choir of The Republican Palace of Unions, E. Bogdanovski.

„Arta cântării corale este un scut de nădejde al culturii muzicale naționale” [1, p. 3]. Datorită tradițiilor sale multisekulare, astăzi ea reprezintă una dintre cele mai desfășurate ramuri ale artei interpretative profesionale.

În Republica Moldova, arta corală camerală s-a dezvoltat sub influența diferitor factori atât de ordin istorico-politic, cât și socio-cultural. O amprentă semnificativă în acest domeniu a fost pusă de cultura statelor vecine, care au cunoscut o evoluție mai timpurie și mai intensă, comparativ cu arta de acest gen din țara noastră.

Pentru a confirma înțietatea țărilor vecine în privința dezvoltării autonome a artei corale de cameră, vom aduce drept exemplu cuvintele lui A. Lașenco, care în studiul său *Хоровая культура*:

*Аспекты изучения и развития*, menționează că în Imperiul rus „cântarea corală camerală izvorăște încă din timpurile reformatoare ale lui Petru I” fiind consolidată de principiile școlii petersburgiene. Conform spuselor sale, „un rol însemnat în renașterea acestui gen al muzicii corale l-a jucat V. Cernușenco prin organizarea, în anul 1962, a *Corului cameral al Casei de Cultură din Leningrad*” [2, p. 31, traducerea îmi aparține]. Aname această perioadă a fost una favorabilă pentru înflorirea artei corale camerale în spațiul sovietic. În această privință A. Lașenco spune că „în anii 60, coruri camerale au fost fondate aproape în toate orașele Uniunii Sovietice.” [2, p. 31] Traducerea îmi aparține.

Evoluția cultural-artistică a republicilor fostei URSS, la rândul ei, s-a produs drept rezultat al influențelor statelor vest-europene, care în a doua jumătate a secolului al XX-lea erau orientate spre interpretarea camerală a artei. Astfel, la etapa respectivă, în URSS activau colective corale camerale care, deja deveniseră etaloane pe tărâmul artei interpretative.

În Rusia, spre exemplu, o amprentă importantă a tradițiilor artistic-estetice și vocal-tehnologice este pusă de trei colective reprezentative ale acestui gen: *Corul cameral din Moscova* (dirijor V. Minin), *Corul cameral din Novosibirsk* (condus de B. Pevzner) și *Corul cameral din Permi* (dirijor V. Novic) [2, p. 31 – 32]. Din punct de vedere cronologic, apariția acestor formații a fost stimulată de fondarea în anul 1969 a corului cameral *Ave Sol* din Riga (Letonia). Paralel, prioritatea genurilor și colectivelor camerale s-a manifestat și în domeniul artei instrumentale, astfel încât, în viața muzicală contemporană își fac apariția și orchestre de cameră, spre exemplu cele ale Filarmonicilor din Kiev, Moscova, Leningrad, Letonia, Lituania ș.a.

În Moldova, istoria artei corale a cunoscut un avânt puternic începând cu secolul al XIX-lea, prin activitatea fructuoasă și plină de râvnă a dirijorului de cor și compozitorului Mihail Berezovschi [3]. Prin munca sa asiduă, el a pus bazele interpretării corale bisericești, pregătind un exponent – exemplu al culturii corale naționale – *Corul Arhieresc din Chișinău*. Astfel, în țara noastră, cântarea corală bisericească, din punct de vedere istoric, a anticipat evoluția artei corale laice.

Iată de ce, timpul în care corurile din cadrul bisericilor se dezvoltau intens, în viața culturală laică, se întreprindeau abia, primele încercări de formare a colectivelor artistice. Iată, spre exemplu în anul 1919, la Chișinău își începe activitatea *Corul Simfonic*, inițiat datorită eforturilor imense ale remarcabilului dirijor de cor și compozitor Veaceslav Bulîciiov [4, p. 8].

În domeniul *artei corale de cameră*, o încercare de o semnificație deosebită a fost constituirea unui *cor cameral* în anul 1928 la Tiraspol (capitala de pe atunci a Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești). Acest „colectiv coral mic” și-a început activitatea în frunte cu Nicolai Semionovici Nenev. Conform afirmațiilor Izoldei Miliutina în cartea sa despre capella corală *Doina*, acest cor era format din 15 – 20 de persoane, fapt ce vorbește despre o componentă camerală [4, p. 8]. Existența sa ca colectiv cameral, însă, n-a fost de lungă durată, deoarece în anul 1930 Corul din Tiraspol a fost transferat la Chișinău și unificat cu *Corul Simfonic*, condus de V. Bulîciiov. Scopul acestei contopiri a fost crearea studioului coral *Doina*, în fruntea căruia a fost numit cunoscutul dirijor din Odessa, K. K. Pigrov [4, p. 8]. Activitatea sa intensă atât pe meleagurile natale, cât și peste hotare a îmbogățit imens experiența culturală și artistică a interpreților moldoveni, fapt ce a contribuit la înflorirea ulterioară a artei corale din țara noastră.

În curând, în ținutul moldovenesc au fost create numeroase colective corale de amatori pe lângă căminele culturale de prin localități, dintre care, precum menționează Iustina Scarlat, primul a fost Corul din Cosăuți (Soroca) fondat în anul 1938 [5, p. 8].

Drept rezultat, organizarea capelei *Doina* a constituit un imbold pentru evoluția artei corale din republica noastră, însă în același timp, a suspendat procesul de stabilire a tradițiilor cântării corale camerale, conform inițiativei lansate la Tiraspol în anul 1928.

Ideea de a întemeia un colectiv cameral în Moldova a fost lansată și realizată mult mai târziu și anume sub îndrumarea maestrului Efim Bogdanovschi. Astfel, în anul 1972, în RSSM, anume grație dumnealui se formează primul *Cor de cameră* pe lângă *Palatul Sindicatelor din Cultură*, care a avut o

mare însemnătate în istoria artei corale din ținut. Deși fusese fondat ca colectiv de amatori, prin performanțele sale, acesta nu ceda cu nimic în fața unui cor profesionist.

Înființarea colectivului a fost, pe de o parte, o mărturie a influențelor culturale a republicilor fostei URSS, situația cărora am relatat-o mai sus. În afară de aceasta, o dovadă veridică ce a servit drept impuls pentru formarea Corului, a fost vizita maestrului Bogdanovschi, în vara aceluiași an la Festivalul coral *Tallinn-72* din Estonia, unde sub impresia audierii numeroaselor colective și-a pus drept scop crearea unui colectiv, care prin abordarea unui repertoriu valoros, ar deveni un etalon al culturii corale moldovenești. Ambițiile dirijorului au stimulat evoluția intensă și constructivă a formației, drept mărturie fiind obținerea titlului de *colectiv emerit* în decembrie 1975, doar la trei ani de la constituirea sa.

Activitatea fructuoasă a Corului a fost reflectată, în special, în monografia *О музыке, Con amore sempre!*.. scrisă de însuși profesorul Efim Bogdanovschi [6], cât și în teza de masterat *Efim Bogdanovschi și Corul de Cameră al Palatului Republican de Cultură al Sindicatelor din Chișinău* realizată în anul 2006 de Svetlana Moțpan, discipola maestrului [7].

Cercetările ce vizează această formație corală nu sunt într-atât de desfășurate, cuprinzând, mai cu seamă, date cronologice despre existența colectivului, despre concertele susținute, participările în cadrul festivalurilor și concursurilor, programele interpretate etc.

Nivelul profesionist al Corului este reflectat de multiplele concerte și evoluări competiționale din țară și de peste hotare, de recenzii și aprecierea criticilor muzicali în ziare și reviste de profil. Această latură a activității sale a fost, parțial, elucidată de S. Moțpan în teza sa. Paralel, se mai distinge o altă latură ce prezintă interes, și anume iscusința colectivului, care, în mare măsură e demonstrată de repertoriul său bogat. Acesta, larândul său, poate fi apreciat ca o modalitate de instruire a stilurilor corale din diferite epoci și care, respectiv, necesită diverse maniere de interpretare. Anume acestea sunt scopurile abordării unui palmares repertorial cât mai variat.

Studiind programele concertistice ale *Corului de cameră* condus de E. Bogdanovschi, noi putem face o sistematizare a repertoriului său, menționând creații din diverse epoci:

- Renaștere (Donati *Chi la gagliarda*, Lotti, *Miserere*, Vecchi *Madrigal*, Marenzio *Zefiro torna*, Byrd *Madrigal*);
- Baroc (Händel *Warlich*, *Hallelujah* din *Messiah*, Pergolesi *Stabat Mater*);
- Clasicism (Mozart *Missa Brevis D-dur*, *Kronungsmesse C-dur*, cantata *Regina coeli*, *Ave verum corpus*; Beethoven fragment din finalul *Simfoniei N 9*);
- Romantism (Brahms *Vals*, *Liebeslieder*, *Ein Deutsches Requiem*, *Dein Herzlein mild*, Bruckner *Ave Maria*, Rossini *Petite Messe Solenne* etc).

Corul de cameră condus de E. Bogdanovschi poseda un *repertoriu multinațional*, care formează un compartiment aparte în activitatea sa interpretativă. Aici întâlnim creații semnate de compozitori ruși, ucraineni, estonieni, armeni, bulgari, lituanieni, beloruși, ungari ș. a. Spre exemplu, muzica rusă este reprezentată multilateral, începând cu creația compozitorilor din perioada clasic-romantică: M. Berezovski, Bortneanski, Arhangheliskii, Cesnokov, Kiui, Ceaikovski, Taneev ș.a. Această listă e completată de opusurile compozitorilor secolului al XX-lea: Pescov, Murov, Arakishvili, Parțialadze, Eshpai, Kodaly, Hristov, Leontovici, Prokofiev, Rahmaninov, Sibelius, Sviridov, Thompson, Dambis, Ernesacs, Falik etc.

Frumoasa tradiție de a asimila cultura diferitelor popoare este, de fapt, ingeniozitatea dirijorului, care, după spusele cercetătoarei Svetlana Moțpan, în preajma turneelor, învăța cu Corul creații bazate pe folclorul țării unde aveau să plece. Autoarea menționează că în Estonia a fost interpretată miniatura *Отчий дом* (aranjament de F. Mulhausen), în Ucraina *Щедрик* (aranjament de N. Leontovici), în Bulgaria *Ръченица*, (D. Hristov), în Rusia *Четыре ветра* (aranj. de G. Struve), în România *Somnoroase păsărele* (aranj. de T. Flondor), în Grecia *Heruvic Grecesc* etc [7].

Maestrul Bogdanovschi ținea mult la muzica compozitorilor din spațiul românesc. O atitudine deosebită este prezentată pentru creațiile semnate de G. Musicescu, T. Flondor, P. Șerban, S. Zlatov, S. Lun-

gul, V. Zagorschi, Gh. Neaga, Z. Tkaci, T. Zgureanu, E. Doga, A. Gheorghiuță, Iu. Țîbulski, C. Rusnac și alții. Urmărind programele concertistice ale Corului, observăm că piese notate de compozitori români și moldoveni nu lipsesc niciodată din repertoriul propus. Mai mult ca atât, dirijorul a fost preocupat de propagarea muzicii autohtone în alte republici ale fostei URSS și peste hotare: multe creații au sunat pe scenele din Estonia, Lituania, Ucraina, Rusia, Bulgaria, Grecia etc. Printre acestea se enumeră: *Cântă pu-iul cucului* de S. Lungu, *Ciobănaș* de P. Șerban, *Somnoroase păsărele* de T. Flondor, *Trandafir de pe răzoare* de S. Drăgoi, *Concertul N 1* de G. Musicescu, *Zorile* de Gh. Neaga, *Patria mea senină* de Z. Tkaci, *Bătuta* de T. Zgureanu, *Improvizație moldavă* de V. Zagorschi, *Hora și Sârba* de S. Zlatov ș.a.

Calitățile dirijorului ca personalitate, ca om, ca muzician, ca pedagog și ca artist, în genere, au determinat stilul și modalitatea interpretării colectivului. Sub conducerea lui E. Bogdanovschi sau în colaborare cu el au crescut și s-au dezvoltat înalte talente care apoi s-au afirmat pe tărâmul artei muzicale: Veronica Garștea, Teodor Zgureanu, Veronica Gălescu, Ion Rabacu, Valentina Boldurat, Ștefan Andronic, Natalia Barabașcicova, Eugen Coroi, Ilona Stepan și mulți alții.

Prin crearea *Corului de cameră* pe lângă *Palatul Republican de Cultură al Sindicatelor*, E. Bogdanovski, nu doar că a adus o nouă manieră de interpretare corală în țara noastră, dar a și stabilit un arsenal de tradiții specifice acestuia, a dezvoltat un șir de direcții interpretative, a lărgit sfera repertorială, (prin abordarea compozițiilor scrise de clasici și prin selectarea creațiilor diferiților compozitori din țările vecine) și, mai ales, a sporit interesul publicului către acest gen de artă prin prezentarea pe scenele din republică a mai multor premiere.

Astfel, pe parcursul activității sale (1972 – 1995), acest colectiv s-a manifestat ca un laborator de căutări artistice în domeniul cântării corale camerale. Aici au fost făcute primele încercări de făurire și redare a specificului sunării corului cameral, ca ulterior să se stabilească unele repere și tradiții de interpretare.

În aceste condiții reformatoare, *Corul de cameră* condus de Efim Bogdanovschi, în mod direct, a pus bazele artei corale camerale din Republica Moldova. Activitatea acestui colectiv a constituit un exemplu viu pentru Valentina Boldurat, discipola dirijorului, care a cântat ani la rând, sub bagheta lui, iar ulterior (1995) a devenit dirijorul *Corului de cameră Credo* de pe lângă Ministerul Afacerilor Interne – prima formație camerală profesionistă de acest gen în țara noastră.

Al doilea colectiv cameral de nivel profesionist a fost organizat, ceva mai târziu, în anul 2002 cu susținerea fundației *Union Fenosa* în Republica Moldova. Este vorba de *Corul de cameră condus de Ilona Stepan*, care actualmente își desfășoară activitatea ca formație a Sălii cu Orgă din Chișinău.

În prezent, aceste coruri sunt doi exponenți de bază în cultura corală camerală din țara noastră. Prin bogăția lor artistică, ele joacă un rol decisiv în viața muzicală actuală, fapt ce ne provoacă interesul în mod deosebit. Prin activitatea lor, ele continuă tradițiile care au fost puse la baza culturii corale camerale din Moldova din secolul al XX-lea, iar dirijorii lor sunt moștenitorii și continuatorii acestui tezaur descoperit de-a lungul anilor.

În concluzie, deducem că în Moldova afirmarea cântării corale camerale ca gen interpretativ a avut o cale destul de lungă și anevoioasă fiind, pe de o parte, temporar întreruptă de inițierea unor alte colective, cu un număr mare de participanți (începând cu constituirea în 1930 a studioului coral *Doi-na*). Această tendință a fost continuată prin formarea colectivelor mari de amatori în toată republica (corurile de pe lângă casele de cultură din localitățile rurale).

Este clar că în aceste condiții, *arta corală de interpretare camerală* a reușit să-și croiască calea evoluției sale, abia după câteva decenii de zbucium, astfel încât, la confluența secolelor XX – XXI ea reprezintă una dintre cele mai de vârf ramuri ale artei interpretative din țara noastră.

### Referințe bibliografice

1. ВЕНГРУС, Л. А. *Начальное интенсивное хоровое пение*. Музыка: Санкт-Петербург, 2000.
2. ЛАЩЕНКО, А. *Хоровая культура: Аспекты изучения и развития*. Киев: Музычна Україна, 1989.
3. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.



4. MILIUTINA, I. *Doina*. Chișinău: Hyperion, 1990.
5. SCARLAT, I. *Arta adresată sufletului (aspecte din activitatea formațiilor corale de amatori)*. Chișinău: Grafema Libris, 2004.
6. БОГДАНОВСКИЙ, Е. О музыке, *Con amore sempre!*., Кишинев: SA „T.L.” 1998.
7. МОТЪПАН, S. *Efim Bogdanovschi și Corul de cameră al Palatului Republican de Cultură al Sindicatelor din Chișinău*. Manuscris. Chișinău, 2006.

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВВ.

### CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SEC. XX-XXI

MOLDOVAN COMPOSERS CHAMBER WORKS ON THE THRESHOLD OF THE THIRD MILLENNIUM

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторантка

Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*În articol se propune o caracterizare generală a creațiilor vocale de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova compuse la hotarul dintre secolele XX-XXI. Sunt enunțate premisele istorico-sociale, care au adus la o dezvoltare vertiginoasă a muzicii camerale, unde se reflectă fenomenele procesului de tranziție: revizuirea valorilor și autoidentificării naționale. În lucrare se enumeră compozitorii autohtoni care au contribuit la dezvoltarea muzicii de cameră în perioada enunțată. Autorul face o scurtă descriere a unor romanțe și cicluri de romanțe. În centrul atenției sunt creațiile vocale de cameră ale lui V. Rotaru, Z. Tcaci, T. Zgureanu, B. Dubosarschii, O. Negruță, cât și a compozitorilor din generația mai tânără: E. Mamot, Gh. Ciobanu, G. Mustea. Autoarea de asemenea a manifestat interes și pentru creațiile vocale de cameră a celor mai tineri și promițători autori: S. Pâslari, O. Palymski, A. Bojoncă etc.*

**Cuvinte-cheie:** muzica vocală de cameră, text poetic, compozitor din Republica Moldova, romanță, poezie națională.

*The article proposes a general characterization of vocal chamber works of the composers from the Republic of Moldova on the border of the 20th – 21st centuries. The author states the historical and social premises which led to the rapid development of chamber music and which reflect the transition phenomena, the re-examination of national values and self-identification. The paper lists local composers who contributed to the development of chamber music in the afore-mentioned period of time. The author makes a brief description of some romances and cycles of romances. The chamber vocal creations of V. Rotaru, Z. Tcaci, T. Zgureanu, B. Dubosarschii, O. Negruta as well as those of the younger generation composers: E. Mamot, Gh. Ciobanu, G. Mustea are in the center of attention. The author has also showed interest in the chamber vocal creations of the youngest and most promising authors: S. Pislari, O. Palymski, A. Bojonca etc.*

**Keywords:** chamber vocal music, poetical text, composer of the Republic of Moldova, romances, national poetry.

Творчество композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков выявляет многие важные тенденции, свойственные современной духовной культуре. Как справедливо указывает И. Чобану-Сухомлин, «...спектр композиторского творчества /.../ отличается невиданным разнообразием. Появляются новые имена, существенно обновляются стилистические поиски и тематика композиторских сочинений, пересматриваются приоритеты системы музыкальных жанров, осваиваются новые выразительные средства, а найденные прежде вписываются в современный музыкальный контекст» [1, с.13]. Действительно, рубеж XX-XXI веков представляет собой новый этап в развитии национальной музыки. Произведения, созданные в этот период, отличаются плюрализмом стилевых решений. Жанровая система композиторской музыки оказывается многоликой и объемной, включающей не только традиционные жанры «академического» направления, но и разновидности музыки массового, бытового характера, а также религиозно-культурного предназначения. Обогащается и обновляется музыкальный язык, трансформируется композиционная техника. Все сказанное имеет непосред-

ственное отношение к камерно-вокальной музыке композиторов Республики Молдова.

К созданию камерно-вокальных произведений в это время обращаются многие отечественные композиторы. Продолжают создавать романсы и вокальные циклы музыканты старшего поколения, которые прочно заняли достойное место в истории национальной музыки: З. Ткач, В. Ротару Т. Згуряну, Е. Дога, О. Негруцэ, Г. Няга, Б. Дубоссарский. Настойчиво заявляют о себе представители среднего поколения: Г. Мустя, Г. Чобану, Е. Мамот, М. Стырча, М. Афанасьев. Появляются имена молодых перспективных композиторов: С. Пысларь, О. Палымского, И. Якимчука и др.

Поэтические тексты для своих камерно-вокальных сочинений отечественные композиторы заимствуют из творчества различных поэтов. Традиционно велико значение поэзии классиков национальной литературы. Особое внимание молдавские авторы проявляют к лирике и даже к прозе М. Эминеску. В этой связи укажем романсы и циклы романсов Е. Доги, Б. Дубоссарского, Г. Няги, В. Ротару, Д. Киценко, Т. Згуряну, В. Бурли, З. Ткач, некоторых других композиторов.

Особое место среди них принадлежит камерно-вокальному творчеству Т. Згуряну. Сам композитор так характеризует свое отношение к последнему из поэтов-романтиков XIX века: «Эминеску – нескончаемый источник вдохновения и для композиторов, и для художников, и для театралов /.../. В своем творчестве я обращался к его лире много раз, начиная с романсов...» [2, с.9]. Стихи национального классика легли в основу двух ранних вокальных миниатюр Т. Згуряну – *Желание (Dorința)* и *Озеро (Lacul)*, созданных в 1983 г. Позднее, в 2005 году, композитором был написан вокальный цикл *Взойди и подари нам свет (Apari să dai lumină)* из четырех романсов на стихи М. Эминеску, посвященный певцу И. Кваснюку.

Поэзия М. Эминеску оказалась близка и другому молдавскому композитору, романтику по мироощущению – Е. Доге. В основу созданного им в 1985 году камерно-вокального цикла *Твои любимые очи (Ochiul tău iubit)* легли стихотворения, написанные поэтом на разных этапах жизни. Вокальный цикл состоит из шести романсов и воплощает эволюцию любовного чувства: от первых романтических мечтаний к грустным и ностальгическим воспоминаниям о несбывшейся мечте.

Лирика великого национального классика стала источником вдохновения и для композиторов более молодого поколения. Два романса на стихи М. Эминеску – *Желание (Dorința)* и *Поэма-баллада (Poem-baladă)* – написал А. Божонкэ. С. Пысларь обратилась к творчеству поэта в романсе *Прошли 6 года (De-or trece anii)*. О. Палымский создал камерно-вокальный цикл на основе 6 сонетов М. Эминеску.<sup>1</sup> Оригинальный способ в трактовке творческого наследия М. Эминеску нашел Г. Чобану. В своем камерно-вокальном сочинении *Может быть, осенью... (Poate, la toamnă...)* композитор использовал в качестве литературной основы отрывки из писем М. Эминеску, которые позволили ему убедительно показать всю глубину конфликта между личностью Поэта и окружающим миром.

Помимо наследия М. Эминеску отечественные композиторы используют в качестве поэтической основы своих камерно-вокальных сочинений стихотворения В. Александри, В. Микле, Е. Букова, Дж. Баковия, Б. П. Хашдеу, Л. Кодрянки, образцы творчества поэтов-современников.

В то же время, следует отметить, что на рубеже XX-XXI веков заметно усиление внимания композиторов Республики Молдова к инациональной поэзии. В русской классической литературе черпает свое вдохновение Б. Дубоссарский, автор цикла эпиграмм на стихи А. Пушкина. На слова А. Пушкина создал вокальный цикл и В. Беляев. К стихам Е. Асадова и А. Пушкина обратился О. Негруца. М. Стырча сочинил *Вокальный цикл* на слова А. Блока. В. Сливинский создал вокальный цикл *Приятные попутчики* на слова М. Цветаевой. Стихи Б. Ахмадулиной легли в основу триптиха *Ромео и Джульетта*, созданного Г. Кузьминой.

<sup>1</sup> Примечательным в этом сочинении является исполнительский состав: голос, флейта и фортепиано, каждому из которых композитор отводит определенную драматургическую функцию: вокальная партия выступает в роли автора повествования, флейта отождествляется с далекой звездой, а фортепиано комментирует происходящее.

К текстам на иврите и идиш обращается З. Ткач. Результатом ее творческого содружества с поэтом М. Лемстером стал триптих *История дорожного посоха* для баритона и фортепиано. На стихи О. Дриза З. Ткач были написаны два вокальных цикла: *Имя доброе свое* и *Чай со звездами*.

Показательной особенностью камерно-вокального творчества отечественных композиторов в последние десятилетия является расширение поэтической палитры в сторону богатого своим многообразием далекого Востока. Так, В. Беляевым был создан *Вокальный цикл для баритона и фортепиано* на слова китайских поэтов эпохи средневековья. В вокальном цикле *Девятая луна* для меццо-сопрано, английского рожка, ударных и *Katay Tayama Songs* для меццо-сопрано, английского рожка и ударных Г. Чобану обращается к фрагментам классической китайской и японской поэзии. При этом композитор использует тексты именно на китайском и японском языках, превращая их фоническую краску в особый тембровый колорит.

Характеризуя поэтическую основу романсов и вокальных циклов отечественных композиторов интересующего нас периода, необходимо отметить еще один любопытный факт. Иногда для композиторов оказывается важным то, что автором стихов является женщина-поэтесса. Это относится к З. Ткач и В. Ротару. Так, В. Ротару часто говорил, что стихи женщин-поэтесс ему кажутся искреннее, лиричнее. Композитор сочинил романсы на стихи Л. Кодрянки, Т. Брагэ, Л. Светлой, Н. Пясецкой. З. Ткач убежденно считала, что женская поэзия была близка ее собственной эстетике. На создание циклов *Я не хочу загадывать вперед* и *Потухшие костры* З. Ткач вдохновил поэтический сборник М. Метляевой, а также ранние стихи Э. Слезингер.

В камерно-вокальном творчестве Республики Молдова на рубеже XX – XXI веков одной из ведущих является богатейшая образная сфера любовной лирики. Композиторов привлекают, прежде всего, переживания личного характера. Так, грустные воспоминания о потерянных чувствах звучат в романсе Е. Мамота *Чувствую, как теряю тебя* (*Eu simt cum te pierd*) на стихи Н. Маткаша. В другом сочинении Е. Мамота на стихи того же поэта – *Давай от мира утаим* (*Hai lumii s-o taceam*) – автор обращается к любимой с просьбой скрыть свою пылкую страсть от всего мира, оберегая свои чувства, как самый ценный подарок судьбы. Полны страсти и любовных признаний опусы С. Бузилэ *Будь моей лишь одну ночь* (*Fii a mea doar pentru o noapte*) на слова П. Д-Аллик и О, *подари мне свои огненные губы* (*O, lasă-mi gura ta de foc*) на слова В. Чорану. Чувством любовной грусти пронизаны романсы Т. Згуряну *Ты, любимая* (*Tu, iubito*) на слова Д. Матковски и *Я тоскую по тебе* (*Mi-e dor*) на стихи Л. Бырлэдяну.

Нежный образ матери и материнской любви, сокровенные воспоминания о доме и родной земле также являются главными во многих камерно-вокальных произведениях отечественных авторов. Проникновенно звучат они в вокальном цикле В. Ротару *Мамины дойны* (*Doine de la mama*) на стихи Т. Брагэ, в романсе В. Бурли *О, мама* (*O, mamă*) на текст М. Еминеску, в романсах Е. Доги на стихи Г. Виеру *Мама, личико твое* (*Măică, fețișoara ta*) и *Родительский дом* (*Casa părintească*), в *Дойне* (*Doina*) для голоса и фортепиано Е. Мамота на стихи Г. Виеру.

Эмоциональные переживания, вызванные образами окружающей природы, легли в основу лирико-пейзажных миниатюр вокального цикла Г. Мусты *Весна* (*Primăvara*) на стихи Г. Виеру. Поэзия И. Подоляну вдохновила К. Руснака на создание лирических романсов *Когда приходит осень к нам* (*Când vine toamna pe la noi*) и *Смотрю, как лежат сугробы* (*Mă uit cum zac troienele*). Романс Е. Мамота *Птица печали* (*Păsăre de dor*) – это тонкая пейзажная зарисовка, в котором лирические воспоминания и тоска любви отождествляется с грустью осенних изменений в окружающем мире. Образ осенней природы, окрашенный философскими тонами, присутствует и в музыкальном наследии В. Ротару. К примеру, в романсах вокального цикла на стихи Дж. Баковии осень ассоциируется не только со временем года, когда дуют ветры и облетают сухие листья с деревьев, когда льют дожди и стоит свинцовая мгла, но и с закатом человеческой жизни, близостью смертного часа.

Философские размышления о жизни и смерти присущи также некоторым романсам Е.

Мамота. В сочинении *Зовут меня журавли (Mă cheamă cocorii)* на стихи Н. Маткаша передается настроение человека, оказавшегося наедине со своими мыслями и переживаниями в последние моменты бытия: пейзажи солнечного лета в сознании лирического героя сменяются картинами зимней стужи, жизнь проходит перед его глазами, словно кадры из фильма. Обращение к внутреннему миру человека, мысли о необъятности жизни и времени нашли воплощение в другом романсе Е. Мамота на стихи Ст. Граммы *Мне было бы достаточно (Mi-ar fi de-ajuns)*, в котором отражается мироощущение человека, воспринимающего себя как частицу вселенной. В романсе Т. Згуряну *И погас в ночи луч (Și s-a stins în noapte raza)* на стихи Г. Фурдуй мерцающий солнечный свет отождествляется с тончайшими фибрами человеческой души, а закат жизни ассоциируется с постепенным затуханием солнечного луча в ночном небе. Ретроспективное осмысление жизни характерно и для позднего камерно-вокального творчества З. Ткач. Размышлениями о смысле бытия и о пределах жизненного пути пронизаны романсы из циклов *Потухшие костры* и *Я не хочу загадывать вперед*.

В то же время стремление к раскрытию внутреннего мира человека, к постижению тонких психологических движений души, стремление прикоснуться к вечным истинам побудили многих отечественных композиторов обратиться к религиозным текстам и сюжетам. Ярким примером является камерно-вокальное сочинение Т. Згуряну *Слава тебе, Мария, (Slăvită fi, Marie)* написанное на текст из Библии. В. Бурля также создал на религиозный текст *Молитву (Rugăciune)* для голоса и фортепиано. Религиозная тематика присутствует и в творчестве других композиторов: Д. Киценко - *Аве, Мария (Ave, Maria)* для сопрано, кларнета и органа, *Аллилуйя (Aleluia)* для сопрано, саксофона и фортепиано, *Аллилуйя (Aleluia)* для контртенора и чембало, М. Стырчи *Псалом (Psalm)* на слова Т. Аргези) и др.

Жанровая панорама камерно-вокальной музыки в Республике Молдова на рубеже веков представлена романсами, песнями и вокальными циклами. При этом каждый из композиторов трактует эти жанры в соответствии с особенностями индивидуального стиля.

Так, например, В. Ротару является одним из тех, кто почти всегда объединяет романсы в небольшие вокальные циклы и дает им соответствующие наименования. Каждый из четырех романсов его вокального цикла *Мамины доины (Doine de la tata)* на слова Т. Брагэ раскрывает одну из граней богатого внутреннего мира человека, который беззаветно любит родной край, его природу, свой народ и его искусство. Пять романсов *Вокального цикла на стихи В. Лебедевой* подкупают пейзажной красочностью, поэтичностью мировосприятия. *Вокальный цикл на стихи Д. Дажина* для баритона и фортепиано, посвящен героико-патриотической тематике. *Вокальный цикл на стихи Дж. Баковия* для меццо-сопрано насыщен образами философских рассуждений о жизни, смерти и бессмертии.

Говоря о камерно-вокальной музыке Республики Молдова рубежа XX – XXI веков, нельзя не упомянуть и о творческом наследии З. Ткач. Жанр романса сопровождал ее на протяжении всего творческого пути. В позднем творчестве З. Ткач все чаще обращается к жанру вокального цикла, сделав его едва ли не ведущим в своем творчестве. К числу наиболее развернутых по концепции можно отнести ее цикл *Из молдавской поэзии*<sup>2</sup>, созданный в 1983 г. и многогранно раскрывающий темы *Человек и природа, Человек и Родина*. Пять романсов камерно-вокального цикла *Полюби меня, хороший* на стихи Л. Дорошковой (1987) отличаются чистыми, светлыми красками, оптимистическим настроением. Более масштабный и глубокий по замыслу цикл *Имя доброе свое* на слова О. Дриза (1989), включивший в себя шесть стихотворений поэта, характеризуется широко поставленной темой *Человек и его народ*. Появление этого цикла носило рубежный характер. Он подытожил уже сложившиеся творческие тенденции и многолетние искания композитора. В то же время, здесь обозначается некая новая

2 Следует отметить, что цикл *Из молдавской поэзии* существует еще в одном исполнительском варианте (для голоса и камерного оркестра).



грань, отличающаяся серьезностью и строгостью тона, с преобладанием суровых оттенков, которая найдет свое воплощение в последующих произведениях З. Ткач.

Значительное место в рассматриваемой панораме камерной вокальной музыки Республики Молдова принадлежит сочинениям Г. Чобану. Помимо названных уже романсов вокального цикла *Девятая луна (A noua lună în cer)* и сочинения *Может быть, осенью... (Poate, la toamnă...)* на основе писем М. Эминеску Г. Чобану создал *Забывшие песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)*, (*Cântări uitate-închinare muzicală lui Dosoftei*) для баса (баритона) и инструментального ансамбля. В данном произведении примечательна трактовка вокальной партии, равной по значению инструментальным голосам.

В камерно-вокальном творчестве Г. Чобану вызывает интерес и другое сочинение, написанное для голоса и камерного ансамбля - *Звуковой этюд № 4 (Studiu sonor № 4)*, носящий подзаголовок *Оттуда (De dincolo)* для меццо-сопрано, деревянных духовых; струнных и ударных инструментов. В отличие от созданных ранее чисто инструментальных *Звуковых этюдов*, здесь введена вокальная партия, которая озвучивает текст стихотворения молдавского поэта Траяна. По словам Е. Мироненко, «...это очень скорбная лирика, отмеченная тончайшими оттенками самоуглубления в чувство неизбывной, нескончаемой печали /.../. Г.Чобану фактически сочинил новый жанр *Звукового этюда*, что корреспондирует с процессами, происходящими в жанровом пространстве современной музыки» [3, с.133].

Таким образом, индивидуализация художественных решений, характерная для современной камерно-вокальной музыки Республики Молдова, свидетельствует о наличии в ней неисчерпаемого потенциала для дальнейшего развития, связанного с реализацией творческих возможностей разных авторов, с взаимодействием и взаимообогащением различных жанровых сфер национального музыкального искусства.

### Библиографические ссылки

1. СЮВАНУ-СУНОМЛИН, И. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. БАЛАБАН, Л. *Кому много дано – с того много и спросится*. В: *Наше Поколение: Ежемесячный литературно - художественный, общественно - политический журнал*. Кишинев, 2009, № 5.
3. МИРОНЕНКО, Е. *Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4*. In: *Arta și educație artistică: revistă de cultură, știință și practică educațională*. Ed.: Universitatea de Stat Alecu Russo din Balti/ Moldova. 2007, № 7.

## IMAGINATIVE TIMBRE

### TIMBRUL IMAGINAR

SNEJANA PÎSLARI,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The perception of the timbral factor in musical compositions is the result of the synthesis of its acoustic capabilities with the peculiarities of a person's inner world, such as knowledge, experience, outlook and the spiritual wealth he accumulated. This article examines ways of using various timbral aspects in the composer's creation using the concepts of timbral apperception and separation developed by V. Tsytoich. The article is aimed at the study of simulative, associative, imaginary timbres, their varieties in the works of European composers and in the "Symphonic Dances" by Pavel Rivilis.*

**Keywords:** *Symphonic Dances, timbre, timbral mixt, illusory timbres, simulative timbres, associative timbres, imaginary timbre.*

Din cercetările domeniului gândirii orchestrale se pot face unele concluzii cu privire la percepția factorului timbral în lucrările muzicale. Timbru este rezultatul fuziunii parametrilor săi acustici cu particularitățile activității umane, și anume de conștientizare, cultivare și înțelegere a proceselor culturale, evoluția imaginației etc. În acest articol autorul în baza a percepției și a concepției divizării timbrale în real și iluzoriu, elaborate de V. Tsytoich, propune o clasificare proprie a timbrului. Astfel sunt analizate timbre modelate, asociative, imaginare și varietățile lor în creația compozitorilor europeni dar și în „Dansurile simfonice” de Pavel Rivilis.

**Cuvinte-cheie:** Dansuri simfonice, timbru, mixt timbral, timbruri iluzorii, timbruri modelate, timbruri asociative, timbruri imaginare.

The musical timbre represents a highly original synthesis of its acoustic components with the mental ability of man to perceive (or produce) the sound image. “On the one hand, the sound, - writes E. Nazaikinskii, - is an objective physical phenomenon, an oscillatory process, which generates an elastic medium of fast propagating waves. On the other hand, it is subjective psychological: something perceived by hearing and reflected in consciousness as a particular *mental image*”. [1, p. 64].

In the 19th century many scientists suggested that musical hearing fuses pitch, strength, and *timbre*, along with more complex elements of phrasing, form, rhythm, etc., into a whole indissoluble perception, and that it could be understood as our ability to apprehend and visualize musical images. Musical hearing, then, seems to be inextricably linked to an interactive processes that take place between memory and imagination. According to J. Donovan’s theory, the sound is particularly suited to become symbolic [2, p. 499]. Our mind’s special mechanism of musical perception may be self-evident in light of its possible universal meaning, for a suggestion was even made that music might represent an archaic form of thinking.

Modern physiology and psychology have shown that our mind analyzes and synthesizes, summarizes and abstracts opinions and notions about things and phenomena of objective material reality. The dependence of man’s perception of new objects and phenomena on his prior knowledge and experience, on man’s world outlook and content of his spiritual life, as well as on man’s mental state at the moment of perception, has been given the definition of *apperception* in science.

*Apperception* (Lat. *ad* - to, and *perceptio* - perception) is one of the fundamental properties of the human psyche, manifested in both conditionality of the perception of objects and phenomena of the outside world, and awareness of this perception by the peculiarities of entire content of mental life, prior knowledge, and specific status of the individual. The initial images of person’s sensation and perception assemble into a more complex single image because in objective reality things and phenomena are related to a unity that affects the senses of man.

In modern psychology the notion of apperception means that different people (and even one person at different times) can have a different perception of the same object and, conversely, different objects could be perceived as one and the same. The richer experience of a person, the richer his perception, and the more he sees in the object. An important factor influencing the content of perception, is to set the object formed under the influence of prior perceptions and representing a kind of willingness to perceive again the given object in a certain way.

Research in the field of orchestral thinking permits us to draw conclusions about the perception of the timbre factor in this or that work. The timbre is a synthesis of its acoustic qualities with features of human mental activity - awareness, education and understanding of cultural processes, development of imagination, etc. The role of these factors of the human personality in the perception of music is extremely important.

“The most complicated subjectively perceived parameter is the timbre. With the definition of the term difficulties arise, comparable with the definition of “life”: all understand what it is, but science has been struggling for several centuries to give its scientific definition” [3]. In musicology there have been repeated attempts to classify the timbre. In this study, I decided to consider the classification of V. Tsytoich, dividing the sound of instruments into *real* and *illusory*. The illusory timbre, according

to V. Tsytoich, is a complex of rhythmic, textural, articulation, dynamic means that create an illusion of timbre variety of instruments [4, p. 148 – 149].

In reality, these kinds are highly interconnected, and for its better understanding I propose to extend the concept of illusory timbres and conventionally bring out three types - *simulated*, *associative* and *imaginative* timbres. We will consider in detail each of them:

**Simulated timbres.** We conventionally divide the modeled sounds into three types:

- *The type in which one component of the mixed timbre in certain register circumstances enhances the qualities of the other.*

In *Dancing dandies* from *The Rite of Spring* by I. Stravinsky the orchestral vertical lines up in the most dense arrangement and is a bitonal structure (*E-dur - Es-dur*) in the range of two octaves (*E - es1*). This harmonic complex, outlining the straight-eighths notes, sounds in the string group of the orchestra (except for the first violins). The accents in the strings, resulting in a system of irregular repetition, in fact are the subject of the *Dancing*. The introduction of eight horns (in absolute accuracy with the location of the strings) gives the sensation of additional strings on the accents. This is due to the merge of the loose, soft and low-middle register of horns with the low and middle register of strings. The effect of additional strings is created by the correlation of regularity (strings) and irregularity (horns). At the moment of the coincidence the listener does not have the time to distinguish the timbre of these groups. Thus, the timbre of the strings becomes dominant.

- *The type in which one of the components is endowed with improper to its nature features.*

In *Baba Yaga* from M. Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, orchestrated by M. Ravel, between the cellos and double basses arranged in two octaves (respectively *ais - e* and *Ais1 - E1*) is placed the tuba<sup>1</sup>. Its inherent soft *piano* in the big octave, framed with the colorful *pizzicato* timbre of the strings creates the illusion of playing the tuba *pizzicato*. In this case, the *pizzicato* is the sound field surrounding the tuba and affecting the perception of the listener.

- *The type in which the mixed sound timbre takes on new characteristics.*

This type of orchestration was widely used in the work of the romantic composers, to evaluate the difference in timbre and loudness of different registers of woodwind instruments. They noticed that as a result of a multiple overlay, the woodwinds lose their natural characteristics, and their mixed acquires a certain sound that does not differ particularly, but is significantly superior to the usual sonority of the woodwinds.

A similar phenomenon is evident in the second unfolding of the theme in the *Introduction* to R. Wagner's opera *Lohengrin*. Three flutes, two oboes and an English horn, two clarinets and a bass clarinet, and finally, two bassoons and a horn are superimposed on each other so that the voices perfectly merge and none of them can be distinguished. Together they form a "little muffled sonority of the woodwinds". In the *introduction* to R. Wagner's *Parsifal* to the unison of the bassoon, clarinet and later the English horn are joined the violins and cellos - all in unison. What is low register for violins is almost high for cellos. All this generates a timbre indistinguishable unison.

**Associative timbres.** Its classification as a kind of illusory ones is based on the fact that the listener characterizes the timbre primarily by associative perception, that is, compares this sound quality with his experiences. The associative timbres can be divided into two types:

- *The type starting from an unmusical context.*

The brightest example of this type of timbre is *The procession to execution* from H. Berlioz's *Symphonie fantastique*. In its final section, a short fragment of the leitmotif is entrusted to the clarinet *solo*, interrupted by the orchestral *tutti*, causing the listener's association with the stroke of the headsman's hatchet. In the "marine landscapes" by N. Rimsky - Korsakov (the symphonic suite *Scheherazade*, the operas *Sadko*, *The Tale of Tsar Saltan*) the texture in combination with a specific timbre is set in such condition that it creates associations with a marine element.

<sup>1</sup> Pavel Rivilis was referring to this example in his lectures.

The *Second Symphony* by R. Shchedrin, written in the form of 25 preludes for orchestra, is inspired by images of World War II. In one of the preludes the *glissando* of trombones in the low register creates an illusion of aircraft drone. Precedent to this device can serve the theme of invasion from the first movement of the *Seventh Symphony* by D. Shostakovich, in which the *glissando* of the trombones is a characteristic timbre, creating images of enemy aggression.

The function of the snare in noteworthy in the introduction to *Bolero* by M. Ravel and the same instrument in the invasion theme from Shostakovich's *Seventh Symphony*. The same technique, rhythm, timbre cause quite different associations. If in *Bolero* the snare drum is directly related to the dance genre of folk Spanish music, then in the works of Shostakovich it is associated with the aggressive tread of an enemy army.

- *The type starting from a purely musical context.*

In the fourth movement of Berlioz's *Symphonie fantastique* the double basses *divisi a 4 pizzicato* for the first time sound in close position in their lowest register. This leads to the fact that the harmonic function cannot be heard so distinctly, resulting in the *G-minor* accord and becoming a sonic blur. The performed *pizzicato* on the *p* or *pp* creates a kind of the sound of extra timpani. The illusion of timpani timbre is also created by the timpani environment - the presence of real timpani with their sextuplet rhythm creates a timbre field influencing the double basses partition.

In the Third Movement of *Scheherazade Suite* by N. Rimsky-Korsakov (*Pochissimo piu mosso*), probably for the first time in orchestral practice, the rhythmic figuration of the flute in its thick lower register (on the sound *f1*) creates the illusion of "a snare drum with a certain pitch"<sup>2</sup>. But if the flute's percussion - like part in the *Tsarevna's theme* is associated with the rhythm of an oriental dance, in *Bolero* by M. Ravel the similar effect in the opening theme (Rehearsals 1-3) has an out of program explanation, and acquires its reverse meaning. The associative impulse is given in the initial part by the real sound of the snare drum and its imprint is imposed on all the subsequent reentries of the rhythmic figuration in the "melodic instruments".

**Imaginative timbres.** The phenomena which we conventionally call *imaginative timbre* based on the properties of human hearing and memory to keep for some more time the earlier impression deserves special attention. In the light of numerous versions of its realization of perception this timbre can affect the shape, dramatic development and the content of a musical work. However, despite the important role of the imaginative timbre in musical works it has not received a scientific definition yet, and is rarely mentioned in the literature on musicology.

Composers did not come immediately to the awareness and understanding of this quality of timbre and used it in their works unconsciously. One of the first composers who felt this property of the timbre was J.S. Bach. The most widely-spread form of the imaginative timbres in his works are *timbre substitutions*, creating the illusion of sound at the moment when the instrument is silent. Owing to hearing inertia the listeners as if continue to hear, to feel that sound mass, which was given before.

A representative example of such an acoustic illusion explained by the property of our ear to keep for some time the strongest received timbre impressions is found in the *Introduction* to the opera *The Golden Cockerel* by N. Rimsky-Korsakov. The initial impulse is given by two trumpet calls *con sordini*, caught up and reinforced by two oboes in unison in the second octave. On the stretched sound of *as2* is imposed the unison pedal of the first violins *con sordini*. An important role in the treatment of the timbre of this fragment is the timbre proximity of trumpets and violins *con sordini*. Then the trumpets are gradually "switched off" (at the beginning of the first one, which lasts about nine quarters, then the second, sounding for about five quarters). The oboes "echo" sounds about the same time. After the trumpets are "turned off" the cellos play the melodic line. They serve as a "diversion" to leave the impression of the retained sound. As a result in the perception of listeners continues to sound *as2* of the trumpet.

<sup>2</sup> Pavel Rivilis was referring to this example in his lectures.



Similar manifestations of the imaginary timbre can be found by drawing a parallel line between *Scheherazade* by N. Rimsky-Korsakov and M. Ravel's *Bolero*. In the culminating final section of *Scheherazade* two measures precede the main theme maintaining the type of figuration support.

At the moment of the break in the melodic flow in each of these two measures the composer enhances this figuration by adding the violas to the cellos. Then violas are removed, but due to hearing inertia, the figuration continues to be heard, despite the dense orchestral pedal.

In M. Ravel's *Bolero* the 13th variation is accompanied by increased timbre tension in the melody. This calls for a corresponding dynamic growth in the accompaniment, but even a huge orchestral apparatus cannot provide the composer a constant and continuous development of the melody and accompaniment. A way out is to create a dynamic difference between the accompaniment plan of the previous two measures and a variation.

Beginning with the 13th variation to the end of the work, in the two measures preceding the melody, the accompaniment is more powerful than its further exposition of the variations. In variations 13-15 the preponderance of the sound force of the melodies is created by transferring in it the accompaniment instruments. The accompaniment plan in the previous two measures is not amplified, and in its subsequently interpretation, in the variations themselves, remains the same. Due to the presence in it of the snare drum, "colored" by a dense horns octave in variations 13-16 the accompaniment will be heard for a long time through the thickness of the orchestra. In combination with the psychological effect according to the law of apperception, sufficient to meet such expectations, the listener will continue to feel the sound mass "specified" in the previous two measures.

Studying the score of P. Rivilis's *Symphonic Dances* (1969) allows us to make some conclusions about the process of working with timbre in this work. A striking example of the combination of real timbres (that do not create any acoustical illusions) and illusory timbres (simulated, associative and imaginary) is the fourth movement of the cycle in which the varieties of illusory timbre are as follows.

*Simulated timbre of the first type* include, for example, the sound of the quartet of horns, to which in the preceding reprise section are added two trumpets, creating a sound effect of six horns due to absorption by the first timbre of the second and the closeness of their acoustic characteristics. Expanding by a fifth the ambit of the horn sound, the trumpets, thus, give them more fullness and volume of sound. As a result, there is an image, jointed with the timbre environment and creates a pastoral picture of the extreme sections of the form.

An example of the *simulated timbre of the second type* is the timbre of the tuba in the middle section of the fourth movement. Placed in the low register, the tuba, to some extent, loses the pitched sound and proceeding from the intonation and the semantic context, acquires the color of the Moldovan folk friction musical instrument *buhai*.

*The simulated timbre of the third type* is represented by the instrumental treatment of the theme in the initial section of the fourth movement. For its presentation the composer chooses an unison of the second violins, violas and trumpets. In this combination the violas sound in their highest expressive register. "The spicy, slightly bell-like sound of the trumpet, joined with a slightly nasal violas timbre, gives a peculiar color, unlike any other combinations" [5, p.104]. Pavel Rivilis gives a concrete explanation to the conductor which is entered in the score: "The unison of trumpet, the second violins and violas should be aligned so that not a single timbre could stand out" [6, p. 161]. As a result, a new unusual sound appears.

*The associative timbre of the first type* is presented in this work by all the genres of this cycle. In the *Symphonic Dances* the original instrumental composition and special registers create an original sound of various folk music orchestras (Romanian – *taraf*) in the first, second and fourth parts. To the second type can be attributed the timbre of horns duos, which combined with broad strokes and intonation calls make in the fourth movement associations with the intonation nature of *buchum* (Romanian - *bucium*) – an ancient shepherd pipe similar to the hutsul's *trembita*.

In the middle section of the fourth movement the dance theme is performed by the flute in its highest and tuba in its lowest registers accompanied by cymbals and a bass drum. The register gap between the flute and the tuba is four octaves. The theme is entrusted to the first flute *solo*. In addition, each entry of the second flute, emphasizing the beginning of the phrases played as trills by the first flute and is characterized by the use of special methods of playing *frullato*. The association with the timbre of an ethnic woodwind instrument creates a difference in the heterophony sound of this duo.

The effect of the *imaginative timbre* characterizes the entire fourth movement of the cycle. The “choral” of wind instruments in the initial section is presented by the *B-flat chord* in three trombones, unfolding against a background of extremely low pedal sounds of the contrabassoon, two bassoons and two horns. This “choral” combination is characterized by special force, strength and memorability.

Further, the “choral” is played by woodwind instruments: bassoon, bass clarinet, clarinet and English horn. Backed by the massive pedal *B1* of the tuba and double basses, they stand the *major third b-d*. By its dynamics (*mf*), register position (all woodwinds sound in the middle register, except for the extremely low register of clarinets which have a metal, a little ringing tone and the ability to “cut” the rather dense orchestral texture) and harmonic arrangement they give the musical sound the effect of “echo” and is not drowning out the melody, unfolding against the background.

The effect of the *imaginative timbre* appears at the moment when, after sounding “echo” two bassoons which participated in both the timbre combinations, repeat their extremely low *B1*, and according to the law of apperception, there is a feeling of a whole “choral” sound (although only one of its timbre component sounds).

In the final sounding of the *B-flat major chord* on the bassoons, contrabassoon, double bass and horn pedals are superimposed the *third B-d* of the cellos *divisi*. The rhythmic figuration is played by three timpani. On the basis of the acquired in the course of audition sound experience, where this “choral” sounded in a different timbre combinations, the composer, authorizing the chord to the timpani, gives only a hint of the tone and the listener himself “imagines” the idea proposed by the composer.

An example of the *imaginative timbre* can also be found in presenting the theme in the initial section of the fourth movement. At first, it sounds in the timbre combination of the trumpet, the second violins and violas. Later the trumpet never plays the theme fully - it then starts, then terminates it. In the latter reentries, in the initial section, the theme is played by the strings (the first and second violins and violas), but the timbre of the trumpet continues to be felt partly because of the proximity of the trumpet and viola sounds partly due to the inertia of the listener’s perception.

In the middle part the theme of “the pastoral folk tune” is passed from the flutes to the first and second violins. Sounding mostly in the strings, the melody occasionally moves to the flutes, but there is still an impression of a single tone of the strings because of its prevailing beginning.

Thus, by comparing different types of timbre - *real* and *illusory* - the author proves that this work is perceived by the laws that are not limited to the familiar sound reality. It appeals to the listener’s imagination, the limits of which are inexhaustible.

### Bibliographical references

1. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е; РАГС, Ю. *Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука*. In: *Применение акустических методов исследования в музыковедении*, Москва: Музыка, 1964.
2. DONOVAN, J. *The Festal Origin of Human Speech*, part I. London: Oxford University Press, 1953.
3. АЛДОШИНА, И. *Основы психоакустики*. Часть 14. Тембр. [online] [cit. Звукорежиссер, 2001, nr. 2]. Available on the Internet <rus.625-net.ru/audioproducer/2001/02/theory\_2>.
4. ЦЫТОВИЧ, В. *Специфика тембрового мышления Б.Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях*. In: *Вопросы теории и эстетики музыки*: Ленинград: Музыка, 1972, вып. 11.
5. ВАСИЛЕНКО, С. *Инструментовка для симфонического оркестра*, т. 2. Москва: Музгиз, 1959.
6. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.

## НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ВЛАДИМИРА РОТАРУ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО *ANDANTE CANTABILE*)

### ÎNCEPUTUL ACTIVITĂȚII COMPONISTICE A LUI VLADIMIR ROTARU (PE EXEMPLUL PRIMEI SALE PIESE PENTRU FLAUT ȘI PIAN *ANDANTE CANTABILE*)

THE BEGINNING OF VLADIMIR ROTARU'S CREATIVE ACTIVITY ON THE EXAMPLE OF HIS FIRST PIECE  
FOR FLUTE AND PIANO *ANDANTE CANTABILE*

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,**

докторант

Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*În articol este prezentat debutul componistic al lui Vladimir Rotaru pe baza primei sale piese pentru flaut și pian Andante cantabile (1959). Analiza este orientată spre depistarea trăsăturilor viitorului stil al compozitorului, printre care remarcăm sinteza tradițiilor clasice și romantice, folosirea genurilor muzicii populare.*

**Cuvinte-cheie:** flaut, forma muzicală, analiză interpretativă.

*The present article dwells upon Vladimir Rotaru's debut on the example of his first piece for flute and piano Andante cantabile (1959). The analysis is focused on revealing the features of the composer's future style, among them being the synthesis of classical and romantic traditions, the use of musical folklore genres.*

**Keywords:** flute, musical form, performing musical analysis.

Фигура В. А. Ротару (1931-2007) бесспорно занимает видное место в ряду известных представителей молдавской композиторской школы. Флейтист, композитор, дирижер, профессор АМТАР, заведующий кафедрой Камерного ансамбля, обладатель множества государственных наград, за свою плодотворную творческую жизнь сумел оставить яркий след в музыкальном искусстве Республики Молдова.

Основное стилевое направление у В. Ротару – фольклорное. Свое отношение к фольклору он высказал в интервью Е. С. Мироненко [1]. В беседе Владимир Александрович остановился на двух методах работы с фольклором. «Если я цитирую народную мелодию, то стараюсь как можно меньше ее трансформировать. Я «одеваю» ее гармонически, полифонически, темброво» [1, с. 13]. Второй метод, связанный с обобщенным отношением к фольклору, для композитора оказывается более предпочтительным. «Я его (фольклор – А. Г.), не цитирую, а мыслю с его помощью, когда все средства музыкальной выразительности пронизаны его духом. А если еще конкретнее и короче, то я пишу на своем родном молдавском музыкальном языке» [1, с.13]. Именно второй метод работы с молдавским фольклором замечен уже в самом первом его опусе *Andante cantabile* для флейты и фортепиано.

Обращение в этом сочинении именно к флейте довольно симптоматично. Достаточно вспомнить, что В. Ротару в 1956 году окончил консерваторию именно по классу флейты у профессора Ф. И. Евтодиенко. Следовательно, собственное композиторское видение ему было легче реализовать в произведении для флейты и фортепиано.

Сочинения для флейты соло и ансамблей с участием флейты в дальнейшем заняли особое место в творческом наследии Владимира Ротару.

*Andante cantabile* – первая в творческом наследии композитора пьеса для флейты и фортепиано, созданная в 1959 году, в 28-летнем возрасте, в период работы в качестве солиста в оркестре Музыкально-драматического театра им. А.С. Пушкина [2, с.78].

Эта масштабная концертная пьеса виртуозного характера, по словам самого композитора, была задумана как *Соната для флейты и фортепиано*, но первоначальный замысел не был осуществлен.

Она представляет собой трехчастную форму, промежуточную между простой и сложной (А В А<sub>1</sub>) части которой, предваряемые небольшими вступительными разделами, контрастируют тонально (*D dur* – *H dur*), метрически (3/4 – 3/8), и по темпу (*Andante* – *Allegretto*).

Схема формы *Andante cantabile* для флейты и фортепиано:

A			
Вступление	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	дополнение
т. 1-8	т. 9-26	т. 27-43	т. 44-54
	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i> → <i>Fis</i>	

B							
вступл.	<i>b</i>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i> <sub>3</sub>
т. 55-58	т. 59-74	т. 75-82	т. 83-86	т. 87-94	т. 95-106	т. 107-121	т. 122-140
	<i>H-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i> → <i>H-dur</i>	<i>h</i> → <i>D-dur</i>	

A <sub>1</sub>		
вступл.	<i>a</i> <sub>2</sub>	заключение
т. 141-151	т. 152-162	т. 163-180

Фортепианное вступление пьесы, написанной в *D-dur*, (в форме квадратного классического периода) не сразу проявляет основную тональную опору. Оно начинается с выдержанной субдоминантовой гармонии, на фоне которой появляется элемент миксолидийского лада. Затем возникает гармония III ступени, также приобретающей функцию побочной тоники. При появлении трезвучия II ступени мелодическая попевка обрисовывает контуры дорийского *e*. Лишь в конце фортепианного вступления возникает красочное последование: VII, натуральный – D, дорийский в условиях одноименного лада *d-moll*, оттеняющего по контрасту начало первой части (нотный пример №1).

Нотный пример №1

Первая часть (*a*) (Тетро I, 9-26 тт., в форме сложного периода) построена на теме широкого дыхания, обнаруживающей, несмотря на размер  $\frac{3}{4}$ , влияние жанра *hora mare* (нотный пример №2).



## Нотный пример № 2

The image shows a musical score for a piece titled 'Нотный пример № 2'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and is marked 'Tempo I'. The upper staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting at measure 11 with a triplet of eighth notes. The lower staff (piano accompaniment) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system starts at measure 13 and continues the melodic and accompanimental lines. The upper staff includes a triplet and a phrase marked 'poco a poco cresc.'. The lower staff continues the accompaniment pattern.

Это проявляется в интонационном строении мелодии. Ее двутактовые фразы, где восходящее и нисходящее движение уравновешено, а скачки компенсированы поступенным движением, в сочетании создают прекрасную кантиленную мелодию, словно отражающую хореографический рисунок медленной *hora mare*. «Манера их исполнения, – пишет Э. Флоря об этих медленных лиричных танцах - отличается плавностью, степенностью, некоторой торжественностью и, вместе с тем, необычайной грациозностью и изяществом» [3, с. 54].

Базовый ритмический рисунок - половинная, сливанная с триолью восьмых, близок ритмической группе четверть с точкой - три восьмые, типичной для танцев этого типа [3, с. 36-55].

## Схема №1



В основе аккомпанемента лежит короткая оstinatная ритмико-фактурная формула, на базе которой происходит гармоническое развитие. Характер последований: T, S гармоническая,  $D_2 \rightarrow S$ , VI, II, D в 15-17 тт. демонстрирует традиционное гармоническое мышление молодого композитора.

В процессе мелодического развертывания происходит варьирование мотивов (24 т.), проникновение виртуозных элементов, в том числе гаммообразных пассажей (21 т.).

Второе предложение сложного периода первой части  $a_1$  (27-43 тт.) отличается от первого довольно интенсивным гармоническим развитием, завершающимся красочной модуляцией из *D-dur* в *Fis-dur*, которая закрепляется пространственным дополнением (44-54 тт.).

Развитие тематического материала всего первого раздела пьесы с постепенным динамическим нарастанием звучания представляет собой цепь больших звуковых волн, следующих друг за другом.

В средней части *B* (*Allegretto*, 55-140 тт.), написанной в простой 3<sup>х</sup> частной форме, в партии флейты в высоком регистре, появляется изящная, полетная мелодия (*Leggero*). Ее танцевальная грация подчеркивается ритмом, включающим разнообразные соотношения длительностей, словно призванных отразить ее хореографическую поступь.

Развертывание темы, как бы взлетающей по звукам мажорного квартсектаккорда, с последующим хроматическим заполнением, включением мордентов, акцентов, выделяющих мягкие “женские” окончания фраз, отличается пластичностью и свободой дыхания.

Фортепианная партия имитирует тип тарафной фактуры. Как и в первой части, здесь сохраняется принцип длительного ритмо-гармонического остинато, включающего микроимитации мелодической линии. Подобное сопровождение в полной мере оттеняет красоту флейтовой кантилены (нотный пример № 3).

#### Нотный пример № 3

The musical score for Example 3 consists of three systems of staves. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/8. The tempo markings are 'Allegretto' and 'Leggero'. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *poco a poco*, *dim.*, and *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato with some triplet figures in the right hand.

Середина раздела (*b<sub>2</sub> – b – b*, 83-106 тт.), выделена замедлением темпа (*Poco meno*). Тематический же материал разделов мало отличается от первой части, так как, по сути, основывается на тех же вариантных попевах и сохраняет подобный остинатный ритмический рисунок. В процессе развития спокойная лирико – танцевальная мелодия частично переносится из партии фортепиано в партию флейты, сопровождаясь нежными фигурациями шестнадцатых, типичными для романтической фактуры (нотный пример №4).

#### Нотный пример № 4

The musical score for Example 4 consists of two systems of staves. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/8. The tempo marking is 'Poco meno'. The dynamics are marked as *f*. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato with some triplet figures in the right hand.

Показательно, что композитор не прибегает к мотивному дроблению, сохраняя в основном первоначальную структуру темы. Одним из распространенных приемов развития становится гармоническое освещение темы в параллельном ладу. Так, в среднем разделе ( $b_2 - b - b$ ) В. Ротару гармонизирует тему в *gis*, тональности, параллельной *H-dur*. Кроме того, наблюдаются оригинальные фактурные находки, связанные с использованием полифонических приемов. К примеру, материал в середине пьесы изложен в *gis* в виде двухголосного канона в восходящую октаву (87-94 тт.), а его последующее повторение идет в сопровождении изящного орнаментального контрапункта флейты.

Кульминационная зона (с т. 122), связана с постепенным уплотнением фактуры в партии фортепиано и начинается с окончания раздела **B**, выполняющего в конструктивном плане функцию связующего построения к общей репризе пьесы. Пик кульминации совпадает с началом последней – изложением основной темы в партии фортепиано (141-151 тт., нотный пример № 4).

#### Нотный пример № 5

Здесь (150 т.), мелодия приобретает патетическое звучание, излагаясь четырехголосными аккордами в высоком регистре. Фортепианное сопровождение усилено мощными октавными басами на сильных долях такта и арпеджированными фигурациями в широком расположении. Можно сказать, что все кульминационные зоны в сочинениях В. Ротару для флейты и фортепиано отданы фортепиано, что представляется естественным, в силу значительно больших возможностей фортепиано в динамическом и фактурном аспектах.

В партии флейты тема проводится в тональности шестой низкой ступени (*B dur*), тем самым, вводя свежую тональную краску, обогащая звучание исходной тональности *D dur*.

Теперь остановимся более подробно на исполнительских трудностях. Первый раздел пьесы *A (Andante)* изобилует множеством динамических и агогических нюансов. Постоянные колебания темпа (*poco a poco accelerando – ritenuto – rubato – rallentando – a tempo – stringendo – ad libitum*) требуют от флейтиста агогической свободы исполнения, что подтверждается и авторской ремаркой *molto espressivo*. Восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатыми должны исполняться флейтистом виртуозно, с блеском, быть четко артикулированными. Что касается качества звука, то даже в самых напряженных местах он должен оставаться полным, чистым и мягким (в этом плане следует уделить особое внимание ноте *ля#* в третьей октаве в 36 т.). В ансамбле пианист должен обратить особое внимание на обилие ритмических имитаций в фактуре пьесы, графичность и чеканность танцевальность ритмо-формул, выделяющих певучесть мелодических интонаций солиста.

Разделы *b – b<sub>1</sub>* (59-82 тт.), и *b – b<sub>3</sub>* (107-140 тт.), требуют от флейтиста ритмически упругого исполнения. В этом плане особое внимание нужно уделить четкому и качественному звукоизвлечению нот третьей октавы. Средний раздел *b – b* (87-106 тт.), напротив, предполагает исполнение широким и мягким звуком. Что касается кульминации, то она должна звучать мощным, насыщенным звуком с «поющими» верхними нотами, максимально экспрессивно и в то же время свободно.

Несмотря на умеренный темп пьесы, она очень виртуозна (как для флейтиста, так и для пианиста). В ней использованы различные пассажи, триольное движение, сложные ритмические рисунки, много мелизмов. Эта тенденция получит развитие и в последующих пьесах для флейты и фортепиано Владимира Ротару.

Анализ пьесы показал, что первое сочинение В. Ротару, несомненно, намечает основные стилистические черты его творчества.

1. В произведении проявляется близость к фольклорному мышлению. В *Andante cantabile* композитор прибегает к приемам стилизации инструментального пастушеского наигрыша, танца *hora mare*, а также остиной тарифной фактуры сопровождения. Обилие многочисленных повторений в средней части пьесы, несомненно, роднит ее с народными танцевальными мелодиями, состоящими из ряда родственных мелодико-ритмических блоков.

2. Отражая основные жанровые координаты фольклорных прототипов, тематизм *Andante cantabile* отличается оригинальностью и свежестью колорита.

3. В раскрытии гармонического подтекста квази-фольклорного тематизма В. Ротару следует традициям, с одной стороны, русской композиторской школы, а с другой – использует некоторые приемы работы с фольклором Б. Бартока и З. Кодая. Это, в частности, проявляется при гармоническом освещении кратких мелодических построений, где автор использует разнообразные способы ладового расцвечивания, терцовые сопоставления трезвучий и др.

4. Драматургический профиль пьесы определяется жанровыми, тональными и темповыми контрастами. При опоре на звукоизобразительный и танцевальный тематизм композитору удалось создать пьесу, насыщенную жанрово-контрастными элементами, и выявить драматургическую линию преобразования лирико-повествовательного тематизма в торжественный патетический апофеоз, гимн родному краю.



5. Фактура фортепианного сопровождения, безусловно, несет на себе следы влияния музыки Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова.

6. Вместе с тем это произведение с композиционной точки зрения несовершенно. Можно отметить некоторую статичность развития тематических блоков, обусловленную их многочисленными повторениями. Наличие обширного дополнения к первой части, а также вступления к средней, не способствует цельности общей композиции. Не следует забывать *Andante cantabile* – первый композиторский опус В. Ротару.

7. В исполнительском аспекте это произведение представляется полезным и важным и в дидактическом и в концертном плане.

8. *Andante cantabile* – первый пример плодотворности и перспективности синтеза исполнительского и композиторского опыта в творчестве.

### Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев, 2000.
2. *Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник*. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Кишинёв, 1992.
3. ФЛОРЯ, Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 36-55.

## PARTICULARITĂȚILE ORNAMENTĂRII MELODIILOR ÎN CREAȚIILE FOLCLORICE VOCALE

### PARTICULARITIES OF SONG ORNAMENTATION IN FOLKLORIC VOCAL CREATIONS

SVETLANA DOROȘ,

doctorandă,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

*Se propune o analiză generală a utilizării ornamentării în melodiile categoriilor folclorice ce presupun interpretarea vocală, atât rituale, ne referim la creațiile ce însoțesc jocurile cu măști, cât și nerituale, cu excepția cântecelor de joc, melodiile cărora, în virtutea tempoului rapid și a caracterului dansant, sunt cel mai slab ornamentate.*

**Cuvinte-cheie:** ornamente, creații folclorice vocale, interpretare, solistic, în grup.

*We conducted a general analysis of the use of ornamentation in melodies from the folkloric categories that require vocal performance, which can be ritual - such as the ones that accompany masked traditional games or non-ritual, except the “de joc” dance songs –melodies that are the least ornamented due to their rapid tempo and dancing character.*

**Keywords:** ornaments, folkloric vocal creations, interpretation, solo, group.

Marea diversitate a creațiilor folclorice vocale, reprezentând genuri, specii și categorii de origine diversă, ce aparțin diferitor straturi stilistice, a determinat o prezență variată ca intensitate și preferință a ornamentului în textura muzicală. Vom realiza o analiză generală a utilizării ornamentelor (ne axăm pe sursele autentice înregistrate în spațiul folcloric al R. Moldova) în melodiile acelor creații folclorice care presupun interpretarea vocală, atât rituale, ne referim la producții ce însoțesc jocurile cu măști și travestire, cât și nerituale, cu excepția cântecelor de joc, melodiile cărora, în virtutea tempoului rapid și a caracterului dansant, sunt cel mai slab ornamentate.

Creații vocale rituale se întâlnesc atât în obiceiurile din cadrul ciclului calendaristic, cât și în cele din ciclul familial. Practica tradițională de interpretare în grup a majorității acestor creații a determinat o temperare ornamentală, sau chiar lipsa acesteia. În creațiile unde ornamentul este prezent, integrarea lui în sincretismul poetic-muzical are și conotație funcțională.

Spre exemplu o particularitate a interpretării colindelor este principiul fluentei, care la fel și-a pus amprenta asupra prezenței ornamentului. Colinda este executată parcă dintr-o răsuflare, „pentru a susține un continuum temporal de execuție, evenimential, festivizant, ceremonial și consacrat” [1, p.226]. În execuția cetei de colindători fiecare membru al acesteia se poate opri și respira oricând, în orice moment al melodiei, fără ca să fie afectată fluența generală a discursului muzical. „Repetițiile, reluările celulelor melodice și ale formulelor în interiorul unor motive și propoziții muzicale, ca și repetarea propozițiilor – sintagme melodice în cadrul aceleiași perioade și reluarea de un număr imprecizabil de ori a aceleiași melodii pentru comunicarea textului poetic, toate formele de repetare susțin și ele același principiu al fluentei, al susținerii efectului de temporalitate deosebită, de hierofonie al colindei” [1, p.226]. Această fluență a discursului este adeseori forțată, asigurată cu artificii vocale cum sunt, spre exemplu, *apogiaturile*, *glissando-ul* ș.a., care apar frecvent la sfârșitul unui vers melodic și care-l obligă pe interpret să nu se oprească, să nu respire chiar dacă a ajuns la un sfârșit de vers, ci să-l lege de următorul, să continue fluxul sonor.

Originea, tematica, structura melodică, inclusiv ornamentarea, conținutul poetic, valoarea artistică a *colindei* prezintă un interes deosebit atât pentru cercetători, cât și pentru interpreți. În totalitatea ei, „cu origini și semnificații a căror geneză izvorâte din mentalitatea arhaică, ancestrală, relevă existența unor bunuri spirituale încă active valoric, sedimentate în memoria pasivă a colectivității care le-a favorizat apariția și le-a perpetuat în timp” [2, p.52]. Referindu-ne la ornamentare, în melodiile de colindă se remarcă o anumită diversitate, oscilând între o solicitare deosebită și o prezență foarte modestă, în dependență de cele două straturi melodice: vechi și nou. În stratul vechi melodia este silabică, susținută în ritm giusto - silabic, frecvent începe cu un salt de cvartă sau cvintă, după care mersul melodic este predominant descendent, slab sau deloc ornamentată.

Structura melodică în stratul nou reflectă diferite transformări survenite sub influența altor genuri, muzicii culte și religioase. În structura ritmică intervine uneori elementul rubato. Acest fapt a determinat o ornamentare bogată în deosebi în melodiile colindelor de influență bizantină. De asemenea împletirea subtilă a ornamentelor în textura muzicală a colindelor din stratul nou este dictată și de interpretarea individuală, atât în mediu tradițional, cât și scenic, ignorându-se caracterul general colectiv de execuție.

În colindatul cu travestire, ne referim la teatrul haiducesc și la cel religios, doar în cel religios avem creații vocale rituale – cântecele de stea, care se interpretează și independent de spectacolul respectiv alături de colinde, preluând particularitățile interpretative ale colindelor. În cadrul teatrului haiducesc repertoriul vocal reprezintă creații nerituale – doine, cântece lirice cu conținut haiducesc, de aceea la acestea ne vom referi mai târziu.

Dintre creațiile vocale ale perioadei de primăvară-vară menționăm: Lăzărelul, Caloianul, Paparuda și Cununa.

În melodiile de *Lăzărel*, care este o creație vocală de formă strofică în sistem ritmic giusto-silabic sau aksak, interpretată de regulă în ansamblu, la unison asemănător colindelor, însoțită și de mișcare coregrafică, ornamentul are o prezență destul de modestă în linia melodică, se întâlnește mai des în emistih și la sfârșitul rândului melodic, realizând legătura între fraze.

Dintre cele două obiceiuri legate de invocarea ploii doar unele melodii de *Caloian* presupun prezența ornamentului. *Paparuda*, fiind o creație istoric dispărută, se caracterizează prin sistem ritmic giusto-silabic, cu o structură arhitectonică simplă bazată pe repetarea unui sau două rânduri melodice, însoțită și de mișcare coregrafică, de aceea ornamentul practic lipsește.

Melodia de *Caloian* care deseori imită bocetul maturilor din repertoriul funebru, chiar dacă este silabică, cu formule specifice de recitativ recto-tono și melodic, fiind în sistem ritmic parlando-rubato favorizează ornamentarea acesteia, care poate fi prezentă pe tot parcursul desfășurării discursului melodic.

*Drăgaica* și *Cununa*, sunt obiceiuri executate în ceată feminină, manifestări ritual - ceremoniale dispărute din mediul tradițional. Exemple de cântece rituale ale drăgaiceii sunt păstrate în colecțiile de folclor. Acestea sunt creații în sistem ritmic giusto-silabic, caracter de dans, ce presupun interpretarea

în ansamblu. Acest fapt a determinat practic absența ornamentului, se pot întâlni alunecări ale vocii, în special în pozițiile de subton.

*Cântecul cununii* la fel este păstrat în colecțiile de folclor, în repertoriul ansamblurilor etnofolclorice și în cel al interpreților profesioniști. Melodia acestui cântec presupune un tempo lent, poco rubato, în sistemul ritmic vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios. Cântăreții consacrați interpretează solistic aceste cântece, în rezultat melodiile sunt transformate, datorită tempoului poco rubato și sunt executate ca niște cântece doinite, deseori folosindu-se o ornamentare destul de bogată.

Din cadrul ceremonialului nupțial evidențiem cântecul miresei, cântecul mirelui, cântecul soacrei, cântecul nașului, cântecele de pahar, iar din cel funebru – bocetul.

*Cântecele miresei*, în mediul tradițional se interpretau în grup feminin, cu sau fără solistă, preluate ulterior în repertoriul lăutarilor. În prezent sunt executate de muzicanții specializați în repertoriul de nuntă, respectiv vocal, instrumental și vocal - instrumental în cadrul actului ceremonial – Legătoarea miresei, cel mai stabil al nunții, care se realizează chiar și în cazul când ea (nunta) se reduce la o simplă petrecere, dar neapărat cu muzică. Atributul funcțional dat de colectivitate acestui moment ceremonial este atât de puternic, încât el își continuă existența contemporană în corespundere cu mentalitatea modernă a practicanților și prin aceasta permițând evoluția mijloacelor de expresie fără a fi îndepărtat. Ritmul se încadrează în sistemul parlando - rubato, sau quasi-rubato. Melodia cântecului miresei este cantabilă, ornamentată, deseori chiar bogat ornamentată, aceasta este determinată în mare parte de modul de interpretare individual sau în grup, cu sau fără acompaniament. Remarcăm ornamentarea, în mod deosebit, a pasului cadențial și semicadențial. [3]

*Cântecul mirelui* se integra sincretic în cadrul actului ceremonial – Bărbieritul mirelui, ce simboliza despărțirea mirelui de grupul de flăcăi și starea lui de holtei, constituind totodată ritul trecerii dintr-o categorie socială în alta. Se interpreta în grup de către flăcăi sau de lăutari. În prezent se interpretează foarte rar, doar cu ocazia festivalurilor și concursurilor de folclor. Ritmul aparține sistemului parlando-rubato. Melodia cantabilă, ornamentată, însă în cazul interpretării în grup, ornamentele în mare parte se simplifică, păstrându-se predominant la sfârșitul rândului melodic.

*Cântecul soacrei* – creație vocală executată în condiții tradiționale solistic sau în ansamblu feminin sau mixt, cu sau fără acompaniament instrumental este în caracter de dans, în ritm aksak (asimetric) sau măsurat (apusean) la 2/4. Se interpretează cu diferite ocazii în dependență de „scenariul” adoptat al nunții: pe drum de la cununie spre casa mirelui; la întâmpinarea tinerilor la casa mirelui; la Masa Mare. Ornamentul este destul de modest, totuși datorită virtuozității interpretative pe sunetele lungi, chiar și pătrimi se folosesc deseori apogiaturile. La fel se întâmplă și în *cântecul nașului și de pahar*.

*Bocetul* este o creație în interpretare exclusiv feminină, individuală, în tempo lent. Mișcare predominant descendentă și treptată în melodie, bazată pe improvizarea unor formule specifice cu caracter silabic și recitativ. Din punctul de vedere al structurii muzical-poetice cel mai des se întâlnește în spațiu folcloric al R. Moldova bocetul în sistemul formei libere de tipul prozei melopeice. Chiar dacă linia melodică se împletește din recitative melodice, parlando, parlatto și recto-tono, totuși caracterul improvizatoric, ritmul în sistem parlando-rubato, întreruperea discursului muzical datorită interjecțiilor, oftatului și altor expresii caracteristice au făcut loc și ornamentării, în special prezenței apogiaturilor și a glissando-ului. În spectacole publice bocetul se întâlnește foarte rar, atât datorită specificului său ritual, cât și complexității interpretative, a riscului de a profana aceste creații și ale transforma în parodie.

Dintre creațiile vocale nerituale evidențiem: balada, doina și cântecul propriu-zis. *Balada*, fiind o creație cu caracter narativ, interpretată individual, are o linie melodică bazată pe o combinație improvizatorică a diferitor formule melodice, esențial fiind recitativul epic, ce conține de fapt trei tipuri de recitativ – melodic, parlatto și recto-tono. În rezultat, ornamentarea este moderată și mai frecventă la sfârșitul frazelor melodice, în emistihuri, în semicadențe și cadențe finale. În interpretarea baladei, ca de altfel, și a doinei și al cântecului propriu-zis, se utilizează o cântare plină, o voce de piept alternând cu registrul de cap, melodia, care se mișcă predominant pe intervale mici, are un sunet expansiv. La ornamentare

deseori, o vocală se schimbă cu alta prin modificarea poziției buzelor și prin cutia de rezonanță.

*Doina* este interpretată individual, în sistem ritmic parlando-rubato, tempo lent, execuție tărgănată cu opriri pe sunete lungi, cu sau fără acompaniament instrumental. Melodia este bogat ornamentată, dintre formulele melodice caracteristice se remarcă recitativul melodic și cel recto-tono. Cele două straturi melodic-ornamentale – formulele ornamentale și ornamentele propriu-zise sau așa zisele melisme, se întrepătrund deseori, astfel încât separarea lor nu este întotdeauna o operație ușoară. Există multe situații ambigue, unde trebuie să fie luate în considerație aspectul ritmic și viteza cu care se execută ornamentul. „Configurația principalului ornament al doinei”, considerat o caracteristică relativ generală, este prezentă „desenele bogat melismatice, realizate prin rotirea ostinato în jurul aceluiași sunet, insistența pe un desen ornamental cvazi – circular.” [4, p.111]

La fel se întâmplă și în *cântecul propriu-zis*<sup>1</sup>, ne referim la situația ornamentală ambiguă. Esențialmente liric, ilustrând toată gama sentimentelor omenești, cântecul propriu-zis are mai ales o funcție catarctică, deși există și alte specii ale cântecului liric bine conturate (leagăn, cătănie, etc.). Se interpretează în cele mai variate împrejurări, în intimitate sau și la petreceri, individual și în grup, în aceeași măsură de către femei și bărbați, tineri și vârstnici, în mod tradițional neacompaniat, dar și însoțit uneori de vreun instrument [4, p.133]. Modul de interpretare, individual sau în grup determină tipul și configurația ornamentală.

Dintre formulele ornamentale ce se întâlnesc în doina și cântecul propriu-zis, evidențiem *notele de pasaj, broderiile, anticipația, ș.a.*, iar în grupul melismelor mai frecvent vom întâlni *apogiaturile, mordent-ul, glissando-ul, grupetul*. Mai rar vom descoperi *trilul*. Referindu-ne la cântarea populară vom avea în vedere un fel de tril scurt, care constă dintr-o dublă alternare a celor două sunete aflate la interval de un ton, mai rar semiton, și care ocupă întreaga durată a unui reper nu mai mic decât pătrimea, de obicei în mișcare descendentă. Așadar, nu este vorba de un tril propriu-zis, în sensul strict al termenului – alternanța continuă, regulată și cât se poate de rapidă a unui sunet real cu vecinul lui superior și inferior, ci mai des despre un vibrato voluntar, o accentuare a vibrato-ului natural al vocii, obținut printr-o ușoară sforțare a organului vocal. Vibrato-ul voluntar caracterizează stilul de interpretare al unor cântăreți și poate fi considerat un ornament, și nu o deficiență a vocii, în măsura în care, în aceiași melodie unele sunete mai lungi sunt intonate drept, altele sunt vibrante.

Încă un element important în interpretarea atât a creațiilor vocale rituale, cât și nerituale, mă refer la acelea remarcate inițial, adică într-un tempo moderato, uneori cvazi rubato, element care conlucrează cu ornamentele, este lovitura de glotă, care ce face, de regulă, pe vocalele u, i, î. Lovitura de glotă aplicată sunetului respectiv se produce în momentul atacului. Audiată cu atenție, lovitura de glotă anticipă sunetul, iar prin intensitatea ei provoacă un sunet mai înalt de cât cel real, al cărui atac îl pregătește, aceasta se notează prin apogiaturi sau mordente, iar particularitatea execuției se marchează prin cruciulițe de-asupra apogiaturilor. Cu regret, fenomenul emisiunilor vocale cu lovituri de glotă este astăzi în regres, atât din punctul de vedere al frecvenței cu care interpreții apelează la această modalitate, cât și din cel al varietății și dimensiunilor formulelor folosite. Așa dar, constatam o mare diversitate în ceea ce privește ornamentarea melodiilor vocale tradiționale, iar cele mai bogate în acest sens sânt melodiile de natura lirică, pe care le vom analiza într-o cercetare ulterioară.

### Referințe bibliografice

1. MARIAN, M. *Colinda – experiență a sacrului*: Anuarul Institutului de etnografie și folclor, București: Editura Academiei Române, 1992, nr.3.
2. *Colindatul de ceată bătrânească*. Chișinău: f/e, 2011.

1 Determinativul „cântecul propriu-zis” i-a conferit de Constantin Brăiloiu pentru a-l distinge de alte categorii melodice cu text care, în sensul cel mai larg, sunt tot „cântece” dar, atât din punct de vedere muzical, cât și funcțional, se deosebesc net de „clasa cântecelor propriu-zise cântate oriunde și oricând, numai pentru plăcerea de a cânta (5, 133).

C. Brăiloiu în *Schiță a unei metode de folclor* (1931, Opere, vol. IV, p.35), „Se știe că este deosebit de caracteristică pentru repertoriul popular românesc, împărțirea lui în genuri definite de stil și întrebuițare deosebite, legate în cea mai mare parte de un ritual sau de un prilej. Unul singur e „autonom”: cântecul liric, cântat oricând și oriunde, cântecul „propriu-zis” (5, p.199



3. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002.
4. RĂDULESCU-PAȘCU, Cr. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura muzicală, 1998.

## CÂNTECUL DE LEAGĂN — PRELIMINARII LA O CERCETARE COMPARATĂ LULLABY — PRELIMINARY COMPARATIVE RESEARCH

ELENA TONU,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Prezentul articol este consacrat unui început de cercetare comparată a cântecului de leagăn din cultura diferitor etnii. Am inițiat acest studiu, deoarece, deși folcloriștii străini au cercetat muzica tradițională a diferitor popoare, putem afirma că aceștia au dat puțină importanță și atenție cântecelor de leagăn. În acest articol, delimităm, întâi de toate, metoda folosită în cadrul analizei cântecelor de leagăn din diferite țări, în contextul în care analiza comparată a căpătat o mare deschidere spre cercetarea aspectelor structural-funcționale ale proceselor de dezvoltare și modernizare din diferite regiuni ale lumii.*

*Drept rezultat, au fost găsite similitudini și afinități între toate cântecurile de leagăn ale lumii, ilustrate prin exemple. Astfel, cercetarea s-a axat pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor naționale și internaționale publicate, precum și din colecția personală.*

**Cuvinte-cheie:** cântec de leagăn, folclor, popor, cultură, copil, creație, metodă, comparație, analiză comparată, elemente comune.

*This article is devoted to a beginning of a comparative research of lullabies from different ethnic cultures. This study has been initiated because, although foreign folklorists researched the traditional music of different peoples, we can say that they have given little attention to the importance of cradle songs. This article delimits, first of all, the method used in the analysis of cradle songs from different countries, in the context when comparative analysis has become a good opportunity for studying the structural – functional aspects of the process of development and modernization in different parts of the world .*

*As a result, there have been found similitudes and affinities of the cradle songs of the world that are illustrated by examples. Thus, the research focused on material taken from national and international collections of folk music as well as from my personal collection.*

**Key-words:** lullabies, folklore, people, culture, children, creative, method comparison, comparative analysis, common elements.

Folclorul este un tezaur cu multiple manifestări, prezent în cultura tuturor etniilor. “El reprezintă totalitatea manifestărilor și creațiilor culturale ale unui popor, ce definesc specificul național și spiritual al acestuia, individualizându-l.” [1] Arhivă vie a popoarelor, folclorul este atât un document prin care se reconstituie trecutul istoric, cât și o bază a culturii naționale moderne.

Oricât de diferite ar părea culturile folclorice, cercetătorii au demonstrat existența unor legături profunde: asemănări și elemente comune tuturor popoarelor sau unui grup de etnii.

Una din metodele aplicate în cercetarea folclorului este metoda comparată. Deși această metodă și-a găsit, mai întâi, domeniul de aplicație în filosofia socială și politică și, ulterior, în științele socio-umane, ea rămâne esențială în orice studiu științific. Comparația înseamnă, înainte de toate, apropierea și confruntarea faptelor descrise, în prealabil, în mod separat; apoi degajarea asemănărilor și deosebiriilor, gruparea lor în genuri și clase; și în sfârșit, interpretarea și justificarea similarităților și diferențelor dintre fapte cu scopul descoperirii elementelor universale dintr-un fenomen local, a unor regularități tendențiale și, eventual, a unor legități cu valoare generalizatoare și funcție explicativă.

Analiza comparată a căpătat o mare deschidere spre cercetarea aspectelor structural-funcționale ale proceselor de dezvoltare și modernizare din diferite regiuni ale lumii. Depășind perspectiva instituțională, analiza comparată și-a sporit forța analitică datorită abordării sistemice a fenomenelor și proceselor care se întâmplă în lume.

În etnomuzicologie, prin metoda comparată, au fost cercetate diferite fenomene: sistemul ritmic

al copiilor, sistemele sonore și intonaționale, genuri rituale, structuri arhitectonice etc. De exemplu, cercetările contemporane au demonstrat existența unor cântări asemănătoare doinei “în întreaga Peninsulă Balcanică, la evreii din Galiția, în Orientul turco-perso-arab, în India, Indochina, China, Mongolia etc. [...] Simple asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă împrumuturi sau influențe; unele elemente muzicale – formule ritmico-melodice, intonații, emisiuni vocale, structuri formale, își au originea în însăși construcția psiho-fizică a omului.” [2, p.301]. C. Brăiloiu a constatat așezarea imuabilă a accentelor în interiorul construcțiilor ritmice, din creațiile folclorice ale copiilor “în ciuda uriașei răspândiri a sistemului și accentuării multiple din diferite graiuri”; în același studiu el arată că “sistemul își are originea dacă nu în dans, într-o mișcare regulată, cu care se înrudește. Acomodarea diferitor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare.” [3, p.190]. Emilia Comișel, descoperă elemente comune în muzica folclorică a popoarelor carpato-dunărene și mediteraniene, evidențiind și trăsături asemănătoare în cadrul genurilor rituale (ocaziționale) și nerituale (neocasionale) cu elucidarea aspectelor funcționale, interpretative, arhitectonice, morfologice și de sintaxă. [4, p.242-265]

Totodată, subliniem că “aportul fiecărui popor în tezaurul culturii muzicale universale nu constă numai în aceste elemente comune [...], ci în modul de selecționare și prelucrare a acestora, mai mult decât atât, în crearea unor noi mijloace de expresie care treptat pătrund în tezaurul artistic universal” [4, p.258]. Așadar, cercetarea comparată a culturii diferitor popoare permite descoperirea raportului dialectic între concret-național și general-universal.

Studiind cântecul de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova, evident nu am putut să nu ne întrebăm ce se întâmplă cu această specie folclorică în alte culturi etnice.

Cântecul de leagăn a apărut din necesitatea creării unei atmosfere de liniște și monotonie, specifică adormirii copilului mic, dar și pentru a exprima sentimentul dragostei materne. Cântecul de leagăn are un caracter intens liric, prin tematică, prin sonorități și muzicalitate. Repetările unor silabe sau cuvinte melodioase, comparațiile, diminutivile, invocațiile, epitetele, exclamațiile duioase, rimele interioare care accentuează muzicalitatea sunt mijloace de expresie specifice acestei specii literare. În cântecul de leagăn apar uneori imagini ale vieții de familie, dar și animaliere, fiind invocate vietăți domestice pentru a-l dezmiarda, adormi sau crește pe copil. Uneori sunt exprimate speranțele și urările mamei legate de viitorul copilului, dar și preocupările acesteia privitoare la diverse probleme casnice.

Deși folcloriștii străini au cercetat încă începând cu secolul al XIX-lea muzica tradițională a diferitor popoare, cu toate acestea putem afirma că aceștia au dat puțină importanță și atenție cântecelor de leagăn.

În urma analizei cântecului de leagăn din spațiul nostru folcloric și a exemplurilor muzicale a acestei specii, aparținând altor culturi etnice, precum: Bulgaria, Ungaria, Rusia, Azerbaidjan, Georgia, Belorusia, Letonia, Polonia, Slovacia, Cehia, Italia, Germania, Marea Britanie, Franța, Israel, Liban, Bangladesh, India, Coreea, Statele Unite ale Americii, Chile ș.a., am formulat câteva concluzii care ni s-au părut extrem de interesante. Ele se referă atât la conținutul tematic, cât și la structura muzicală, reprezentând doar primul pas în realizarea unei cercetări comparate pluridimensionale. În cele ce urmează voi enumera aceste concluzii.

Pe cât suntem de diferiți noi oamenii, aparținând unor culturi și etnii diferite, pe atât avem un șir de elemente comune, și chiar sub anumite aspecte, suntem identici. Acest lucru se manifestă în viața omului în general, în sensibilitatea lui, în atitudinea față de momentele esențiale ale existenței (naștere, iubire, moarte, etc.).

Odată ce copilul se naște, mama are un instinct unic - de a leagăna pruncul din brațele ei și, desigur, de a-i îngâna un cântec de leagăn pentru a-l liniști și adormi. Cântecul de leagăn, astfel, este o unitate general-umană. În rezultat, putem găsi similitudini și afinități între toate cântecele de leagăn ale lumii.

Cântecul de leagăn face parte din categoria creațiilor muzical-poetice ce reflectă relațiile vieții familiale. Starea afectivă este creată și menținută pe cale verbală, prin exprimarea în imagini poetice a sentimentelor materne de dragoste față de micuț, a speranțelor mamei legate de destinul și viitorul

copilului.

**Exemplul 1.** *Haide liuliu* [5, p.221]

*Haide liuliu, a, a, a  
Că mama te-a legăna.  
Nu e păzitor mai sfânt  
Decât mama pe pământ,*

*Că mama când te-a născut,  
Tare bine i-a părut.  
Când te-a pus pe scaldătoare,  
I-a părut că scaldă-o floare.*

**Exemplul 2.** Cântec de leagăn din Irlanda — *Irish Lullaby* [6, p.23]

*Te voi pune, eu însumi, copilul meu, la somn,  
Nu așa cum a făcut clovnul în numărul său, -  
Aducând o pătură galbenă și foaie aspră,  
Dar în leagăn de aur, care este ușor de legănat  
Încoace și încolo, lu la lo,  
Încoace și încolo, copilul meu Bonnie!  
Încoace și încolo, lu la lo,  
Încoace și încolo, copilul meu dulce!*

*I'll put you, myself, my baby, to slumber,  
Not as 'tis done by the clownish number, -  
A yellow blanket and coarse sheet bringing,  
But in golden cradle that's softly swinging  
To and fro, lu la lo,  
To and fro, my bonnie baby!  
To and fro, lu la lo,  
To and fro, my own sweet baby!*

**Exemplul 3.** Cântec de leagăn din Rusia — *Колыбельная* [7, p.4]

*A, Bayushki, Bayushki,  
S-au îngrămădit sarmalele la balul Ninei,  
S-au așezat pe poartă,  
iar poarta face scîrț, scîrț,  
Nina noastră doarme, doarme,  
Nina noastră doarme, doarme.*

*А, баюшки, баюшки,  
Слетались галушки на Нинины балушки,  
Сели на воротушки,  
а ворота скрип, скрип,  
Наша Нина спит, спит,  
Наша Нина спит, спит.*

Textul poetic al cântecului de leagăn se caracterizează, în primul rând, prin utilizarea unei formule onomatopice, care poate să se repete pe parcursul creației, să alterneze cu versurile ce au un conținut concret, sau să le substituie, până la urmă, întreaga creație se axează doar pe aceste formule. Astfel, spre deosebire de alte creații folclorice, cântecul de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova concentrează complexe sonore de structură morfologică mono-, bi-, trisilabică: a, ai, liu, lea, liu, nani, liuliuțu ș.a, iar în cântecele de leagăn din alte etnii întâlnim structuri asemenănătoare: *Ai-lu-lu-lu* – în Israel; *Nani-nani* – în Grecia; *Lully-lulla(y)* - în Marea Britanie și SUA; *Dodo* – în Franța; *Lu-lu-lo-lo* – în Irlanda; *A-a, Bai-bai, Baiu-baiu* – în Rusia; *A-a-a* – în Armenia; *A-a, Liu-liu; Liu-li* – în Belarusia; *Bai-bai, Baiu-baiu* – în Georgia; *Tandini-tandini* – în Turcia ș.a.

**Exemplul 4.** Cântec de leagăn din Israel — *Ariana's Lullaby* [6, p.8]

*Ai-lu-lu-lu copilule mic  
Ai-lu-lu-lu copiilor  
Ai-lu-lu-lu;  
Ai-lu-lu-lu;  
Ai-lu-lu-lu.*

*Ai-lu-lu-lu little baby,  
Ai-lu-lu-lu kinder.  
Ai-lu-lu-lu;  
Ai-lu-lu-lu;  
Ai-lu-lu-lu;*

**Exemplul 5.** Cântec de leagăn din Marea Britanie și SUA — *Coventry Carol* [6, p.12]

*Lully-lulla, tu, copilule mic-micuț,  
Bebelușule, lully-lullay,  
Lully -lulla,tu copilule mic-micuț  
Bebelușule lully-lullay.*

*Lully-lulla, thou little tiny child,  
Baby, lully-lullay,  
Lully-lulla, thou little tiny child.  
Baby, lully-lullay.*

**Exemplul 6.** Cântec de leagăn din Franța — *Dodo, baby, Do* [6, p.16]

*Dodo, copilule, Do,  
Acum copilul meu va merge să doarmă.  
Dodo, copilule, Do  
Acum copilul meu va merge să doarmă.  
Acolo, între trandafiri,  
se găesc vechile doze (ouă) de găină  
Pui mici ea va avea pentru tine,  
Dacă vei dormi ca bebelușii buni (cuminți).  
Dodo, ești un pui de somn,  
Dodo, odihnește-te comoară de copil.*

*Dodo, baby, Do,  
Now my baby to sleep will go.  
Dodo, baby, Do  
Now my baby to sleep will go.  
There the old hen dozes,  
Over 'neath the roses,  
Tiny chicks she'll have for you,  
If you will sleep as good babies do.  
Dodo, chickens are sleeping,  
Dodo, rest, O baby mine.*

Sistemul muzical al cântecului de leagăn cuprinde câteva elemente fundamentale: materia sonoră, organizarea metrico-ritmică și arhitectonica. Analiza acestora ca elemente de coexistență și evoluție reflectă acele particularități, conform cărora, în cuprinsul cântecelor de leagăn, muzica își poate revendica realizarea unui sistem propriu.

În cântecele de leagăn analizate, am observat că acestea explorează expresivitatea unor ritmuri sugestive, ”legănate”, de structură ternară, de cele mai multe ori, evaluate în formule de iamb și troheu, specifice sistemului giusto-silabic, întâlnit și în cultura folclorică a altor etnii. Astfel, structura ritmului cântecelor de leagăn din întreaga lume are la bază un „timp ritmic primar”.

De asemenea, menționăm că formulele intonaționale de secundă și terță, de obicei, descendente, întâlnite în cântecele de leagăn din spațiul nostru folcloric, sunt frecvente și în cântecele de leagăn ale altor popoare.

În continuare, vă prezint câteva exemple de cântece de leagăn din cultura universală.

#### Exemplul 7. Cântec de leagăn din Liban — Yara

### Fairouz-Yara

Voice



## Exemplul 8. Cântec de leagăn din Georgia

## Lullaby Georgian

Voice

3

8

17

24

## Referințe bibliografice

1. ANGHELESCU, M.; IONESCU, C.; LAZARESCU, GH. *Dicționar de termeni literari*. București: Garamond. ISBN: 973-9140-90-4.
2. OPREA, GH.; AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
3. SULIȚEANU, GH. *Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare*. București: Editura Academiei republicii socialiste România, 1980.
4. COMIȘEL, E. *Studii de etnomuzicologie*, vol. II. București: Editura muzicală, 1992.
5. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Literatura artistică, 1986.
6. *The lullaby book*. Amsco Publications, A division of Music Sales Corporations, New York, NY, 1985
7. ИВАННИКОВ, В. *Пять русских народных песен*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1948.

## Arta teatrală

### ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

### MIJLOACE TRANSCENDENTALE DE EXPRESIVITATE ACTORICEASCĂ ÎN TEATRUL EUROPEAN DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX (UNELE ASPECTE ALE PROBLEMEI)

### TRANSCENDENTAL MEANS OF EXPRESSIVENESS OF THE ACTOR IN EUROPEAN THEATRE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY (SOME THEORETICAL ASPECTS)

**ИРИНА КАТЕРЕВА,**

lector superior,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

*В данной статье автор рассматривает некоторые аспекты трансцендентальных средств выразительности актера. Этот уникальный феномен сформировался в европейском театральном искусстве во второй половине 20 века. Средства выразительности актера, являясь главным компонентом актерского мастерства, прошли огромный путь развития на настоящем этапе они совершенствуются не только на уровне их внешнего разнообразия но также на уровне качественных компонентов.*

**Ключевые слова:** Трансцендентальные средства выразительности, метафизика, общечеловеческий театр, коллективное бессознательное, энергетическое поле, энергетические центры, внутренний импульс, актерская выразительность, актер-человек, голосовая и телесная выразительность, духовный акт.

*În opinia autoarei, mijloacele transcendente de expresivitate actoricească reprezintă un fenomen unic instalat în arta teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Mijloacele de expresivitate actoricească au evoluat în procesul dezvoltării artei teatrale. În a doua jumătate a secolului al XX-lea expresivitatea de voce și cea corporală a actorului se perfecționează nu doar la nivelul diversității tipurilor, dar și la nivelul componetelor calitative.*

**Cuvinte cheie:** mijloace de expresie transcendente, metafizica, teatru uman, câmp energetic instinctiv-colectiv, centru energetic, impuls interior, expresivitatea actorului, actor – persoană, expresivitate vocală și corporală, act spiritual (expresivitatea vocii și ce a corpului).

*In the article the author considers some aspects of the problem concerning the transcendental means of expressiveness of the actor. This unique phenomenon has been formed in the European theatrical art of the second half of the 20-th century. The means of expressiveness of the actor, being one of the main components of the actor's skill, have passed a huge way of evolution. At the present stage they are perfected not only at the level of an external variety of kinds, but also at the level of qualitative components.*

**Keywords:** transcendental means of expression, metaphysics, human theatre, collective instructive, energetic field, energetic centres, inner impuls, actor's expressiveness, actor-person, vocal and body expressiveness, spiritual act.

*Трансцендентальные средства выразительности актера, по мнению автора, представляют собой уникальный феномен, сформировавшийся в европейском театральном искусстве второй половины XX века. И хотя поиск актерской выразительности способной отражать внутренний мир человека, если смотреть на него с метафизической точки зрения, начался еще в первой половине двадцатого столетия, но лишь во второй половине он перешел от театраль-*

ных теорий и обсуждений в плоскость целенаправленного практического опыта. Он занял ключевое место в сценических исследованиях многих выдающихся деятелей современного театра, таких как Ежи Гротовский, Питер Брук, Андрей Шербан, Еудженио Барба, Ариадна Мнушкина, Жозеф Надж, Кристиан Лупа, Анатолий Васильев, Борис Юхананов, Хорхе Лавелли, Жером Савари, Виктор Гарсия и т.д

Появление трансцендентальных средств выразительности актера представляет собой закономерность и необходимость, обусловленных новым уровнем развития современного театрального искусства, отразившего прогрессивные идеи общества на современном этапе. Они формировались в процессе поиска праробота *общечеловеческого театра*, выдвигающего на первый план всеобщую константу - духовную сущность как проводника знаний о духовной эволюции человека и его взаимосвязи с законами мироздания. Обращенный к духовному миру, как некоему единому началу, театр требовал от актера такой выразительности, которая может стать языком, понятным любому человеку, независимо от культурной принадлежности, религии и цвета кожи. В результате, трансцендентальная выразительность актера вообрала в себя универсальные составляющие, присутствующие в актерском творчестве всех времен и народов.

С одной стороны, она открылась как возможность духовной эволюции, подъема на новую высоту взаимодействия с окружающим миром, своего рода альтернатива автоматическому существованию человеческой массы. С ее помощью актер смог подняться «...от рассудочных схем обыденности к творению образов, выражающих целостность мира в его устремленности к Истине, Добру, Красоте...» и выразить причастность человека к этой целостности [1]. С другой стороны, она поднялась на новую высоту, на которой смысл творчества актера заключается «...не в личных идиосинкразиях...», а в том, «...насколько оно сверх-лично» [2, с. 48]. Она была призвана отражать *коллективное бессознательное*, как некий генетический код человечества, врожденную константу. Выйдя на уровень коллективного бессознательного, то есть - на архетипический уровень воздействия на зрителя, трансцендентальная выразительность актера позволила соотносить устройство мира и человека. Опираясь на исконные силы Вселенной, заложенные в человеке, на всю совокупность его сознательных и бессознательных составляющих, она стала неотъемлемой частью современного драматического искусства и получила широкое распространение в театральной практике не только Европы, но и за ее пределами.

Известно, что средства актерской выразительности как таковые развивались и совершенствовались на протяжении всей истории развития театра, пройдя огромный путь эволюции. Первые подражательные звуки и жесты трансформировались в сложные сочетания слова, танца, пения, акробатики; внешнее копирование и подражание - в глубокую взаимосвязь внутренней и внешней техники актера. Их характер и качественный уровень менялся в зависимости от исторического периода, эстетической направленности театра и театральных школ, способа сценического бытия. С появлением режиссерского театра начался новый виток в их развитии, еще в начале прошлого века многие выдающиеся деятели мировой сцены делали первые шаги к их трансцендентальности.

Например, Макс Рейнхардт добивался от актеров невероятной выразительности, используя приемы средневековых Мистерий, чтобы пробудить силы мироздания, спящие в их человеческой сущности. Поиски Гордона Крэга сверхвыразительности актера на уровне знака, символа, «...лежащего вне его личности» и объединяющего мир материи и мир идей, свидетельствуют о стремлении проникнуть в область сверхличного [3, с. 193]. Антонен Арто, опираясь на *метафизику*, алхимию, Каббалу, раскрывающие принципы циркуляции энергии, работы дыхания и опорных точек, искал язык жеста, звука или крика в смысле театрального языка, способного создать общее *энергетическое поле* со зрителем, установить с ним контакт на уровне невидимых энергий, архетипов, скрытых в глубине подсознания. К.Станиславский, сделав глав-

ным критерием слова или движения жизненное правдоподобие и простоту, вместе с тем, опирался на практику йоги, способствующую духовному преображению актеров и открывающую им возможность передавать философские идеи. Михаил Чехов всем своим театральным опытом утверждал, что актерская выразительность не является продуктом выдумки, а диктуется миром третьего сознания - миром архетипов. Продолжая мысль Станиславского о лучеиспускании, он уточняет, что энергия, тесно связанная с телом актера, свободно излучаясь вовне, «...почти не напрягает ни мускулов, ни нервов...», делая вместе с тем тело «...гибким, эстетичным и чутким ко всем душевным волнениям» [4, с. 264]. Для мастера сцены было очевидно, что тело является «...достойным, глубоким и богатым выразителем души» [4, с. 38]. Евгений Вахтангов, увлеченный йогой и практикующий со своими актерами упражнения с праной, добивался от них умения «переливать» свою энергию через рампу. Высвобождающаяся энергия, транслятором которой могла служить любая точка на теле актера, наделяла слово или движение огромной силой воздействия. Безусловно, Вахтангов вплотную подошел к вопросу о роли энергетических центров в выразительности актера. Всеволод Мейерхольд в своей биомеханике, направленной на формирование универсального актера, виртуозно владеющего широким спектром выразительных средств, особое место отводил осознанному использованию энергии, которая поднимаясь от ног по всему телу, определяла связь качества интонации или жеста с техникой движения ног.

Безусловно, развитие средств актерской выразительности происходит и на современном этапе, когда совершенствуется не только внешнее разнообразие видов, но и уровень качественных составляющих.

Традиционно средства актерской выразительности понимаются как способ передачи актером психологических, нравственных, социальных, этнических, бытовых, культурных, физических особенностей персонажа, - всего того, что характеризует персонаж как индивидуум. Они призваны выражать всю ту его индивидуальную неповторимость, которая делает его непохожим на других. Эта неповторимость обусловлена временными и географическими характеристиками жизни персонажа, уровнем образования и воспитания, наследственностью, условиями жизни, взаимоотношениями с другими персонажами и окружающим миром и т.п. Таким образом, существуя в социально-историческом контексте, персонаж раскрывается в горизонтальной плоскости человеческого бытия, то есть на первый план выдвигается земной человек со всеми его связями в материальном мире. На этом уровне *актерская выразительность* неразрывно связана с понятием актер-личность и передает субъективное начало, так как рождается из индивидуального личного источника.

*Трансцендентальные средства выразительности* актера, как средства выразительности вообще, так же являются способом передачи тех или иных качеств персонажа. Однако, в отличие от традиционных, они выражают другую его сущность, другое качество бытия, которое находится за пределами исторической и социальной области существования, где доминирует иная реальность - реальность духовной жизни. Они призваны раскрыть незримый духовный мир человека в его неразрывной связи с абсолютными законами, подобно тому, как это происходило в архаических формах театра. Тем самым, акцент делается на вертикальной плоскости человеческого бытия, где утрачивают смысл этнические, культурные или социальные черты персонажа, как часть социальной условности, подчеркивающей различие между людьми. Значение обретает - объективное общечеловеческое начало, объединяющее всех независимо от цвета кожи, религиозной и языковой принадлежности. В этой связи, их суть и значение неразрывно связаны с понятием *актер-человек*, включающим в себя весь спектр не только профессиональных, личностных, но и общечеловеческих качеств.

Таким образом, трансцендентальные средства актерской выразительности, служат способом выражения персонажа не как индивидуума, а как представителя рода человеческого. Являясь внешней формой проявления духовного мира, как общечеловеческой составляющей,



они раскрывают его в связи с Абсолютом, настоящей Реальностью.<sup>1</sup> Тем самым, они позволяют актеру реализоваться не только в узкопрофессиональном смысле, но и как человеку.

Как уже говорилось, трансцендентальные средства актерской выразительности, сформировавшись как факт лишь во второй половине XX века, нашли широкое применение в практике выдающихся деятелей европейского театра. Наиболее значимыми среди них представляются – Е. Гротовский, П. Брук, Е. Барба, А. Шербан. Исходя из единства духовных и природных импульсов актера, они осуществляли поиски его телесной и голосовой выразительности как «...гибкого театрального языка», в котором надо заново открыть полную силу «...прямого общения» [5, с. 391].

По мнению Ежи Гротовского, выразительность актера на современном этапе призвана выражать тайны внутренней жизни персонажа не в психологическом, а в духовном аспекте. Вместе с тем, он рассматривает ее не только как средство передачи определенных качеств персонажа, но и способ, открывающий различные грани человеческой сущности актера. В этом смысле, любой его жест, напев или слово должны стать результатом *духовного акта*, проявлением «...безграничной искренности...», обнажением того, «...что носит наиболее личный характер человека» [6, с. 80]. Такое душевное обнажение, согласно Гротовскому, возможно при условии естественного единства психофизической и духовной техники. Развивая идею Сартра о том, что каждая техника ведет к метафизике, он концентрируется на духовном процессе актера-человека, чтобы освободить его от всякого сопротивления по отношению к духовным импульсам и установить «...взаимосвязь между внутренними энергиями тела и их внешним выражением» [7, с. 57]. Придавая особое значение импульсам, предшествующим любому действию, он отмечает их неразрывную связь с энергетическими и вибрационными центрами на теле, рассматривая его как «...организм-канал, путеводный организм, через который Энергии проплывают» [6, с. 239]. В полной мере это проявилось в спектаклях *Сакунтала* (1960), *Дядя* (1961), *Кордиан* (1962), *Акрополь* (1962), *Трагическая история доктора Фауста* (1963), *Стойкий принц* (1965), *Апокалипсис* (1968). Безусловно, Гротовский видел в голосовой и телесной выразительности актера-человека не только средство раскрывать разные аспекты духовного мира персонажа, но и способ самопознания и самораскрытия, представляющего собой в какой-то мере «...естественную эволюцию духовной традиции» [7, с. 30].

Раскрывая возможности выразительности актера, Питер Брук подчеркивает, что *голосовая и телесная выразительность* актера-человека может стать универсальным языком общения, понятным любому зрителю, независимо от цвета кожи и религиозной принадлежности, от культурной или языковой среды. Освободившись от влияния социально обусловленного сознания, разделяющего людей на китайцев, французов, поляков и др., он обретает возможность проникать в человеческий контекст другого и воспринимать звуки и жесты, не требуя перевода их смысла. Ярким примером этому стали спектакли *Оргаст* (1971), *Беседа Птиц* (1973), *Племя Ик* (1975), *Махабхарата* (1985), *Буря* (1990), *Трагедия Гамлета* (2000).

Актерская выразительность, по мнению Брука, призвана раскрывать другую Реальность, не материальную, а первичную, невидимую, которая отличается от изменчивой и иллюзорной материальной действительности, где внешне видимый человек есть только носитель множества масок. Актеру-человеку важно найти адекватную, осязаемую форму выражения невидимого внутреннего мира, совершая переход «...от известного к неизвестному» [7, с. 30]. Для этого ему необходимо осознание своего человеческого единства тела и души, позволяющего извлечь из темных глубин подсознания, глубоко спрятанные образы. Тогда любой его жест или звук могут выражать общечеловеческие коды, таящиеся там, при условии, если он научится их распознавать. Смысл каждому слову или движению актера-человека сообщает трансли-

<sup>1</sup> Здесь имеется ввиду доктрина, присутствующая во многих Великих духовных традициях мира, об иллюзорности повседневной действительности, неистинности, видимости материального мира и человеческого существования в нем. Например, с точки зрения социального статуса или социальной функции, как некой маски, которую человек носит или должен носить.

руемая им энергия, требующая умения отражать невидимую природу *внутреннего импульса*, чтобы выразить его в жесте, движении, звуке или слове. Так рождается язык, представляющий собой серию таинственных физических и психологических действий, в результате которых, актеры и зрители начинают думать, чувствовать и реагировать вместе. Очевидно, что Брук, как и Гротовский, опираясь на метафизичность театрального искусства, придает первостепенное значение актерской выразительности способной раскрывать вертикальные аспекты человеческого бытия, и служащей средством самопознания. Не менее важной для него является ее возможность выходить за рамки простого смыслового значения, как универсального языка общения на уровне общечеловеческих составляющих.

Общие принципы актерской выразительности, присутствующие в любом традиционном искусстве актера, исследует в своей практической деятельности Еудженио Барба. Рассматривая ее как результат неразрывной связи внешних и внутренних процессов актера-человека, главную роль он отводит его невидимому телу жизни - *bios*, которое является своеобразным внутренним включателем, управляющим физическим телом. Благодаря ему, видимое тело актера становится «...заряженным энергией, потому что в его пределах есть серия разных потенциалов, которые делают тело живым, и оно выглядит сильным даже в медленных движениях или в неподвижности» [8, с. 144]. Сила звука или жеста, по мнению Барба, зависит от способности актера «...сконцентрировать в минимальном количестве движений максимальный заряд энергии, необходимой для совершения широкомасштабного действия» [9, с. 57]. Движение его рук, пальцев, головы или ног становятся по-настоящему жизненными и живыми, если они продиктованы импульсом, рожденным в той или иной точке тела. В связи с этим, особую важность режиссер придает значению отдельных точек на теле актера-человека, где рождается импульс, и умению переводить его «...из одной части тела в другую в соответствии с динамикой развития действия» [9, с. 21]. Такая выразительность актеров стала доминантой в спектаклях *Каспариа* (1968), *Придите! И день будет наш* (1976), *Ферай* (1979), *Брак с Богом* (1984), *История Эдина* (1984), *Евангелие из Оксиринкуса* (1985), *Юдифь* (1987), *Мифы* (1998). Несомненно, Барба как и Гротовский, стремится к выразительности актера, рожденной всем его человеческим потенциалом. И это не случайно, поскольку их связывает не только период ученичества Барба у Мастера, но и многолетняя творческая дружба.<sup>2</sup>

К различным возможностям и способам актерской выразительности обращается в своем творчестве Андрей Шербан, стремясь вырваться их закрытого «...художественного ящика метода, стиля, собственного почерка» [10, с. 511]. Например, в спектакле *Вишневый сад* (1977, Lincoln Center, New York), она была навеяна принципами биомеханики Мейерхольда. В японской постановке спектакля *Чайка* (1980), режиссер требовал от актеров предельно реалистичной выразительности в духе Станиславского. В другой версии этого спектакля, поставленного в этом же году в Америке (The Public Theater, New York), актеры опирались на традиции условной игры театра Но. Однако независимо от этого разнообразия, Шербан добивается, чтобы выразительность актеров не ограничивалась только внешними формами, внешним проявлением. Он, так же как Гротовский, Брук и Барба делает акцент на ее невидимых составляющих – на эмоции, которая «...должна воздействовать, двигаться, вибрировать, и эта её вибрация — явление духовное, метафизическое» [11]. По мнению Шербан, под ее воздействием меняется все - и мы, и мир, и наступает катарсис. Не отрицая значение выразительности тела, он сосредотачивает свое внимание на голосовых возможностях актера-человека, на звуковых вибрациях, импульсах подсознания, позволяющих понять «...партитуру текста более правильно, как никакой логический анализ не сможет это сделать» [12, с. 529]. Так было в его трилогии

<sup>2</sup> Еудженио Барба – первый иностранный стажер и ассистент Ежи Гротовского. В 1960 году он выиграл стипендию ЮНЕСКО, которая позволила ему учиться в Польше. Зарегистрировавшись в школе театра в Варшаве, он много ездил по стране и в одной из поездок открыл для себя Театр 13 Рядов Гротовского. С 1962 года в течение трех лет он работал с Гротовским в его театре в Ополе.

*Медея, Троянки, Электра* (1974), спектаклях *Агамемнон* (1977), *Укрощение строптивой* (1997), *Венецианский купец* (1998), *Гамлет* (1999). Очевидно, что способность актера-человека транслировать духовные вибрации, энергию звука и слова, дает возможность передать их глубинное значение, находящееся вне прямого смысла.

Однако, раскрывая разные стороны и качества средств актерской выразительности, характеризующие их трансцендентальность, П. Брук, Е. Готовский, Е. Барба, А. Шербан тем не менее не дают им четкого определения. Таким образом, прочно войдя в практику театра, трансцендентальные средства актерской выразительности до сих пор не получили теоретического определения. Накопленный огромный фактический материал не рассматривался в театроведении на уровне самостоятельного теоретического исследования. А между тем, представляя собой яркий феномен, получивший широкое распространение на практике, они нуждаются в теоретическом осмыслении.

### Библиографические ссылки

1. ХАМИТОВ, Н. *Сверхчеловек и Богочеловек*. [online] [цит.23.05.09]. Режим доступа:< <http://www.nietzsche.ru/look/hamitov.php>
2. ЮНГ, К.Г. *Психология и литература. В: Психоанализ и искусство*. Москва: REFL-book, 1996.
3. КРЭГ, Г. *Воспоминания, статьи, письма*. Москва: Искусство, 1988.
4. АРТО, А. *Театр и его двойник*. С-Петербург: Симпозиум, 2000.
5. БУТЕНКО, Э. *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*. Москва: Прикосновение, 2005.
6. ГЕНКИН, В. *История научных исследований энергетического поля человека*. [online] [цит.26.10.07]. Режим доступа:< <http://www.deir.org/gz/read.php?sname>
7. ЮНГ, К.Г. *Психологические типы*. Москва: Университетская книга, 1996.
8. ЧЕХОВ, М. *Об искусстве актера. Литературное наследие в 2-х т. Т.2*. Москва: Искусство, 1986.
9. КРУГЛОВ, А. *Понятие трансцендентального у И.Канта: предыстория вопроса и проблемы интерпретации. В: Вопросы философии*. Москва, 1999. № 11. КРУГЛОВ, А. *О происхождении априорных представлений у И.Канта. В: Вопросы философии*. Москва, 1998. №10. КРУГЛОВ, А. *Понятие трансцендентального и априорного в Античности и Средних Веках*. [online] [цит.15.08.08] Режим доступа:< [http://transcendental.ucoz.ru/\\_fr/0/8304965.htm](http://transcendental.ucoz.ru/_fr/0/8304965.htm) КРУГЛОВ, А. *Понятие трансцендентального у И.Канта в критический период. В: Вопросы философии*. Москва, 2000. №4. с.158-174.
10. КАНТ, И. *Критика чистого разума*. Соч. в 6 т. Т.3. Москва: Мысль, 1964.
11. БАРХАНОВ, Р. *Проблема трансцендентального, имманентного и трансцендентного в философии И.Канта*. Автореф. дис-ции на соискание уч. степени доктора философии. Екатеринбург, 2000.
12. КАРПИЦКИЙ, Н. *Присутствие и трансцендентальное присутствие*. Томск, 2004.

## VEACESLAV AXIONOV DESPRE ETICĂ, ESTETICĂ, TEHNICA INTERPRETĂRII CA ELEMENTE COMPONENTE ALE SISTEMULUI ELABORAT DE KONSTANTIN STANISLAVSKI

## VEACESLAV AXIONOV ABOUT ETHICS, AESTHETICS, TECHNICAL INTERPRETATION AS ELEMENTS OF THE SYSTEM WORKED OUT BY KONSTANTIN STANISLAVSKY

NADEJDA AXIONOVA

doctorandă, lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Principiile artistice și estetice ale lui Stanislavsky au fost implementate în practică de către mulți dintre discipolii săi, inclusiv de către reputatul regizor Veaceslav Axionov, care le-a aplicat în activitatea sa de creație de la mijlocul secolului al XX-lea. În pofida faptului, că actorii în general înțeleg ce trebuie de realizat în scenă, ei se confruntă cu mai multe dificultăți și obstacole vizând detaliile procesului de devenire a spectacolului. Regizorul V. Axionov a propus modalități originale de valorificare a mesajului operei dramatice în acțiunea scenică.*

*Cuvintele cheie: principiile artistice, arta actorului, arta dramatică, conceptul și așteptare idialistice, regie, școala de teatru.*

*The artistic and aesthetic principles worked out by Stanislavsky were implemented in practice by many of his disciples, including the acclaimed director Vyacheslav Axionov, who applied them in his creative activity in the middle of the twentieth century. Despite the fact that actors generally understand what must be done on stage, they face many difficulties and obstacles regarding the details of the process of making a show. Director V. Axionov proposed original ways of applying the message of the dramatic work in the stage action.*

**Keywords:** *artistic principles, art of acting, dramatic art, the concept of ideational, staging, directing, theatrical school.*

Activitatea regizorală a lui Veaceslav Axionov întodeună s-a axat pe metoda artistică elaborată de Konstantin Stanislavski. Metoda dată a fost însușită de Axionov în cadrul Școlii teatral-dramatice pe lângă Teatrul Artistic Academic din Moscova. Viitorul regizor a absolvit clasa lui Stanislavski din această Școală în anul 1925. Fiind discipol și urmaș al lui Stanislavski, Axionov a conceput metoda profesorului său ca metoda sistemică bazată pe interdependența elementelor constitutive, precum sursa dramatică, realizarea actoricească a ei îndrumată de regizor. „Teoria lui Stanislavski ajută actorul să plece de la simplu la complex, de la acțiuni fizice elementare la profunde emoții psihice, la crearea personajului și la dezvăluirea conflictului ideologic al piesei” [1, p. 277].

O atenție primordială a acordat-o Veaceslav Axionov calităților personale ale artistului și comportamentului actoricesc. Axionov a fost ferm convins că activitatea profesionistă a artistului nu poate fi despărțită de structura psihică, emotivă și intelectuală a lui. De aceea perfecționarea competențelor profesioniste poate avea succes fiind simultană cu ascensiunea nivelului de valori umane. În procesul de lucru cu membrii colectivului teatral, Axionov a insistat asupra creării și menținerii direcției de ascensiunea creatoare. El încuraja orice intenție a actorului de a interpreta rolul respectiv cu cât mai expresiv și convingător de la o montare la altă a unui și aceluiși spectacol fiind satisfăcut de inițiativă, de orice pas înainte. El afirma că direcția descendentă a carierei artistice pornește de la starea de indiferență față de succesul sau eșecul spectacolului. Un mare pericol îl prezintă și mulțumirea de sine care nu înseamnă altceva decât insuficiența viziunii autocritice ce duce la degradarea personalității artistice. Lipsa dorinței de creștere profesională – fie ea ascunsă, fie mascată iscusit mărturisește insuficiența înăscută a creativității sau starea psihică indiferentă.

Axionov insista asupra tezei în conformitate cu care cu cât mai talentat este artistul, cu atât mai mult el o să fie îngrijorat de perfecționarea măiestriei profesioniste concomitent cu antrenamentul permanent al intelectului și spectrului emotiv. Experiența multiseclară mărturisește acel fapt că artiștii mari, începând cu antichitate până în prezent, aveau „simțul teatral” înăscut. Cu toate acestea, ei permanent au fost preocupați de desăvârșirea tehnicii de interpretare scenică. Antrenamentul ferm cu atât mai mult este necesar unor actori tineri care numai și-au început construirea carierei scenice. Viața artistică cunoaște și alte exemple vizând oamenii nu prea dotați, lipsiți de vocații scenice înăscute care, grație muncii enorme axate pe însușirea teoriei și practicii teatrale, a legilor artistice, datorită antrenamentului psiho-motric bine conceput au obținut rezultate performante pe care le putem compara cu evoluările unor artiști geniali.

Un alt aspect al artei actoricești menționat în special de V. Axionov se referă la corelarea teoriei și practicii teatrale. Spectatorul de rând este străin de teorie, el nu este interesat de formarea teoretică a artistului în timp ce uită la spectacol. Interpretul spectacolului are nevoie atât de pregătire teoretică, cât și de practică artistică. Însă momentul de interpretare trebuie să fie liber de cugetări teoretice. Sistemul de cunoștințe teoretice trebuie să fie însușit atât de adânc pentru a pătrunde și la nivelul de subconștient. Sistemul teoretic ar trebui să ajute procesul de creație artistică dar nu-l înlocuiască. Creația artistică profesionistă trebuie să corespundă rigorilor sistemice, dar în momentul de intrerpretare a rolului artistul nu ar trebui să fie preocupat de reguli, dar ar trebui să întruchipeze esența eroului său.

Promovând ideile lui Stanislavski, Axionov „concepe arta actorului ca o artă a retrăirii și întruchipării; a interpreta un rol înseamnă a reda scenic viața spiritului uman, a crea imaginea unui om autentic, viu. Pentru aceasta, comportarea actorului pe scenă trebuie să fie simplă, consecventă, logică, încheată organic, să aibă un ritm expresiv, să redea cu limpezime ideea, înțelesul profund, tema



centrală a piesei, comportare ce rezultă numai printr-o contopire deplină a actorului cu personajul. Creația actorului... pretinde o concentrare deplină a întregului potențial spiritual și fizic... În timpul creației, întreaga activitate spirituală și fizică trebuie să fie concentrată asupra celor ce se petrec în sufletul personajului zugrăvit” [1, p. 275].

V. Axionov încerca să comunice ideile sale în mod clar și disponibil. El a folosit comparații figurativ vii, niște paralele poetice, amintindu-și de aforisme și declarații ale reprezentanților majori ai literaturii și artei. Povestind despre sistemul teatral de K. Stanislavski, el spunea, glumând, că acesta nu este o „carte de bucate” plină de rețete gata. Artistul nu ar trebui să caute acolo niște norme, niște formule concrete de interpretare. Acest sistem are un caracter generalizator, fiind construit complex, plurierarhic, acumulând experiența actricească și regizorală nu numai a lui Stanislavski, ci și cea a celorlalte școli artistice bazate pe temelile teatrului aristotelic. „Sistemul lui Stanislavski nu neagă tot ceea ce a dobândit cu trudă arta actricească de-a lungul veacurilor de experiență. Dimpotrivă, el susține cu căldură adevăratele valori ale teatrului în acest domeniu, valori pe care le împlinește cu o experiență nouă, științifică” [2, p 5]. Studiarea acestui sistem este un proces nu mai puțin complex decât hermeneutica sistemică. Însușirea acestui sistem nu poate fi concepută ca memorizarea mecanică a unor formule. Sistemul cere penetrare profundă în esența sa, lucrul intens al intelectului capabil să conștientizeze tot spectrul de concepte artistice.

V. Axionov sublinia că sistemul lui Stanislavski cumulează proprietățile științifice și artistice. Privit din punct de vedere artistic, el cuprinde mai multe apelări la arta teatrală, muzicală, la literatura artistică. Privit sub aspectul sistemic, el poartă contururi ierarhice, fiecare element constitutiv, fiecare parte componentă este legată de o altă parte componentă fiind subordonată de unitatea totală. Ținând cont de o așa ierarhizare, însușirea sistemului de Stanislavski necesită, pe de o parte, pătrunderea în esența fiecărui detaliu, valorificarea tuturor subtilităților, pe de alta – conștientizarea locului și funcției acestor detalii și nuanțe în arhitectonicul sistemic complex.

V. Axionov recunoștea, că nu există nici o unanimitate în interpretarea sistemului, ceea ce este tocmai din cauza versatilității acestui sistem, ca și a oricărui sistem artistic. Fiecare persoană cointeresează îl interpretează diferit, în conformitate cu convingerile și deviațiile sale. „O persoană menționează o anumită latură a sistemului fiind ferm convinsă că această latură reprezintă esența sistemului în întregime. La fel procedează o altă persoană etc. Dar în realitate complexitatea sistemului depășește cadrul unor laturi, aspecte ale lui. Numai îmbinarea și întrepătrunderea acestor dimensiuni determină esența sistemului” [6].

Explicând viziunea proprie asupra învățaturii lui K. Stanislavski, V. Axionov menționa în special calitățile integratoare ale conceptului dat bazat pe coerența și coeziunea elementelor constitutive. Adresându-se artiștilor tineri, cu scopul de a facilita înțelegerea complexității sistemului, V. Axionov a elaborat explicații metodice utilizând comparație între teoria teatrului și arhitectură. El spunea, că dacă cineva vrea să-și facă cunoștința cu un edificiu arhitectural, el pornește nu de la cercetarea detaliilor de decor, dar de la valorificarea construcției în întregime.

Continuând comparația sistemului teatral cu edificiul arhitectural, elementele componente ale acestui sistem ar putea asemena cu fașadă, pereții, ardeziile ale unei clădiri. Ținând cont de acel fapt că sistemul teatral nu este un obiect material, separarea elementelor componente este una condiționată, deoarece orice element component al sistemului artistic este strâns legat cu celelalte elemente constitutive, mai mult decât atât, de fapt are loc coeziunea și întrepătrunderea lor. V. Axionov recomandă trei proceduri tratate ca trepte de pătrundere în esența sistemului. Prima procedură constă în privirea sumativă asupra conturilor generale; treapta a doua se referă la studierea detaliilor componente; treapta a treia poate fi formulată ca acoperirea globală a conceptului în întregime. „Când acesta să se extindă înainte de a-l meu din fontă, numai apoi se poate afirma că el complet s-a înregistrat în conștiință”, – afirma V. Axionov [3].

V. Axionov a acordat o atenție deosebită la trei părți componente ale sistemului elaborat de Stanislavski. Ne referim la aspectele estetic, etic și tehnic (se are în vedere tehnica de interpretare actori-

cească). Numai ei par a fi separat existente, vorbesc despre elemente diferite; de fapt, acestea dezvăluie același obiect din diferite poziții, adică să ofere o imagine pluridimensională despre subiectul abordat.

În optica lui V. Axionov, *estetica teatrală* este doctrină despre menirea socială și artistică a teatrului. Privirea estetică contribuie la aprecierea valorilor și nonvalorilor artistice în domeniul teatral (și nu numai). „Problemele generale pe care și estetica teatrală le are în vedere, ca parte a esteticii artistice, se referă la capacitatea omului de a formula judecăți estetice, limbajul specific valorizărilor estetice, identificarea obiectelor estetice. În ce privește artistul, se analizează intențiile sale, inspirația, creativitatea și originalitatea, relația cu opera sa. De asemenea, sunt supuse atenției modurile în care publicul, avizat sau profan, receptează opera de artă, ce este aceasta de fapt, relația artei cu știința, religia sau viața socială. Materialul esteticii artistice include întreaga istorie a artelor, iar materialul esteticii teatrale include întreaga istorie a teatrului” [4, p. 14-15].

În perspectiva istorică modernă este clar că V. Axionov numai parțial sau tangențial împărtășea conceptele estetice teatrale ale lui Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov, nemaivorbind de Bertolt Brecht, Paul Claudel, André Antoine, Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon Craig, Jerzy Grotowski. Axionov a fost drept adept al lui Stanislavski, de aceea el a subliniat valoarea estetică a teatrului profesorului său și a predecesorilor lui Stanislavski. În optica lui Axionov, o incontestabilă valoare estetică o are creația lui A. Pușkin, N. Gogol, M. Șcepin, A. Ostrovski, I. Turghenev, L. Tolstoi, A. Cehov. Axionov spunea că creația lor poate fi apreciată foarte conchis fiind una conceptuală, clară, sinceră.

Estetica teatrală include în sine și evaluarea estetică a muncii actoricești și regizorale. Munca actorului și regizorului are ca scop făurirea spectacolului bine echilibrat, însă procesul de lucru este un proces dureros, plin de obstacole, de cugetări grave, de probe greșite și succese. Acest proces în nici un caz nu seamănă cu așa numită „bucuria creativității” așa cum se spune adesea în declarațiile goale, de zi cu zi.

V. Axionov afirma că o adevărată „bucurie a creativității” nu ar putea exista fără dragoste pentru profesie în ciuda tuturor dificultăților și chinurilor creației. Dragostea pentru profesie se bazează pe plăcere de a activa în comun. „O întreagă echipă, dăruită creației scenice, decodează semnificațiile textului dramatic, subliniază nuanțe, scoate cuvântul din amorțeala paginii și ajunge în aproape toate cazurile la un rezultat pe care autorul inițial, chiar dacă l-a dorit, nu și l-a putut închipui exact așa. Actorii sau actorul singur sunt numai o parte din echipa de creatori de artă teatrală. Actorii adaugă ceva din substanța profesiei lor încă de la prima lectură a piesei la care i-a invitat să coparticipe regizorul. Iar regizorul, care i-a selectat cu o anumită viziune și rigoare profesională, începe punerea în scenă și cizelează pe tot parcursul repetițiilor tot ceea ce trebuie să devină text scenic, adică altceva decât ceea ce a fost textul scris de dramaturg. Ideea din textul scris poate primi conotații diferite în textul scenic” [4, p. 20].

Textul scenic este reprezentantul de bază al esteticii teatrale. Cercetătorii contemporani menționează următoarele funcții ale esteticii teatrale: de semnificare, istorică, de diseminare a ideilor, funcția pedagogică, cea de divertisment.

Funcția de semnificare vizează estetica ontologică: „Funcția de semnificare este inerentă. În artă nu există întâmplător. Tot ce este înfățișat devine simbolic. Cu alte cuvinte, are loc transferul neîntrerupt al sensibilului către inteligibil” [4, p. 20]. Funcția istorică se referă la estetica socio-culturală. Această funcție „este să ne orienteze în timp, să ne spună unde suntem în istorie: în ce loc, în ce moment, în ce mentalitate, în ce cultură” [4, p. 20]. Funcția de diseminare a ideilor derivă din estetica gnoseologică: “Fascinată de interpretările noi ale lumii, rampa le preia și le modelează după nevoile proprii. Informații, descoperiri, polemici, atitudini inedite ocupă spațiul de după cortină. Spectacolul le încarnează pe toate și le confruntă cu publicul. Acesta, venit să se bucure de cunoaștere, le identifică și, uneori, le adoptă. Este un proces avantajat de forța emotivă implicată” [4, p. 21]. Funcția pedagogică, cea educativă este mai proprie teatrului realist rus (N. Gogol, I. Turghenev, L. Tolstoi, M. Gorki, dramaturgia lui A. P. Cehov, regia și metoda lui K. Stanislavski) și, cu nuanța sentențioasă, a teatrului

politic (Erwin Piscator, Bertolt Brecht). Funcția de divertisment se referă la estetica hedonică. Funcția hedonică s-a manifestat împreună cu nașterea artei teatrale fiind accentuată de comedie. „Preferința publicului pentru comedii ne arată că el nu vine în sala de spectacol pentru a fi cobaiul unei terapii psihologice sau al unui exercițiu pedagogic, ci pentru a obține plăcere. Teatrul oferă un mod neobișnuit de înalt de satisfacere a acestei nevoi și este adesea o soluție viabilă pentru omul care evită trivialul...Cu toate acestea, majoritatea criticilor evită să abordeze problema distracției prin teatru, considerând-o de importanță redusă. Pentru ei, divertismentul nu este decât de o deghizare a mesajului astfel încât acesta să fie acceptat mai ușor” [4, p. 21-22].

Memoriile lui V. Axionov mărturisesc acel fapt că el menționa în special funcția de diseminare a ideilor și cea hedonică.

Axionov socotea că transformarea spectacolului într-o predică monotonă sau într-o lecție educativă nu poate fi atrăgătoare pentru spectator. Deoarece el împărtășea opinia lui K. Stanislavski cu privire la importanța funcției hedonice în teatru: „Teatrul este o distracție. Noi nu trebuie să-l eliminăm un așa important element al artei teatrale. Lasă că lumea vine în teatru cu scopul să se distreze. Iată publicul a venit. Noi am închis intrare, am făcut întunecime, apoi putem turna în sufletul spectatorului totul ce ne trebuie” [5, p. 312]. Utilizând funcția hedonică, teatrul poate influența mentalitatea spectatorului sugerându-i nu numai sentimentul de distracție, ci și anumite concepte majore. Mai mult decât atât, funcția hedonică contribuie la realizarea funcției de diseminare a ideilor. Teatrul provoacă efectul de diseminare a ideilor atunci când spectatorul uită cu interes la spectacol, atunci când el capătă deliciul artistic în teatru, iar teatrul folosește toate acestea pentru a promova idealuri umane.

Teatrul este răspunsul unei nevoi de idealuri, de ordine, de o apropiere de perfecțiune. Aceste idealuri interomenești necesită o interiorizare. Promovând ideile lui K. Stanislavski, V. Axionov insistă asupra corelării acțiunilor exterioară și interioară. Stanislavski scria: “Sistemul meu se compune din două părți principale: 1) munca interioară și exterioară a actorului față de sine însuși; 2) munca interioară și exterioară asupra rolului. Munca interioară față de sine constă în perfectarea tehnicii psihice, care permite actorului să-și stimuleze sensibilitatea creatoare. Munca exterioară față de sine constă în pregătirea sistemului muscular, în întruciparea rolului și redarea precisă a vieții lui interioare. Munca în raport cu rolul pretinde studiul conținutului spiritual al operelor, adică descoperirea acelui nucleu germinativ care-i definește sensul în general și sensul fiecărui rol în parte” [1, p. 275].

Acțiunea exterioară îl poate motiva pe vizualizator până la anumite limite. Spectatorul trebuie să găsească “sensul intim” al situațiilor scenice, să pătrundă în sufletul eroului. Așa cuvinte precum “sensul intim”, “viața lăuntrică” preferate de M. Saltîkov-Șcedrin au fost utilizate pe larg de Axionov alături de cuvintele-cheie de Stanislavski: „viața sufletului uman” interpretată ca “scopul principal” al artei. „Teatrul este o forță puternică de impact spiritual asupra mulțimilor de oameni care caută să se comunice. Teatrul a fost proiectat să înfățișeze viața din spiritul uman, se poate dezvolta și rafina sensibilitatea estetică”, – această teză formulată de K. Stanislavski în anii 1913-1914 [6, p. 142] nu și-a pierdut actualitatea devenind deviza de creație a lui V. Axionov în diferite ipostaze ale ei, fie interpretarea rolului de Ceașki din *Prea multă minte strică* de A. Griboiedov, fie montarea piesei *Fata fără zastre* de A. Ostrovski, fie ținerea prelegeri de arta actorului la Conservatorul Moldovenesc de Stat.

Putem conchide că estetica teatrală fundamentată de K. Stanislavski și promovată de V. Axionov și de mai mulți urmași de Stanislavski definitivează scopul principal al artei teatrale, răspunzând la întrebare: de ce lumea are nevoie de teatru? Aspectul estetic al artei teatrale este strâns legat cu cel etic. Obiectivele artei teatrale dictează anumite cerințe etice vis-à-vis de oamenii de teatru.

*Etica teatrală* vizează mentalitatea artistului, nivelul cultural al lui, studiile obținute, comportarea profesionistă, socială, starea morală etc. Toate aceste caracteristici se reduc în cele din urmă la un singur lucru: cine ar trebui să fie actorul ca să aibă dreptul și posibilitatea de a crea artă cu adevărat profesionistă potrivită necesităților socio-culturale. V. Axionov a fost de părere că există o corelație între ceea ce este un anumit actor (pe ideologie, cultură, viața de zi cu zi, etc.) și ceea ce poate crea în artă.

Această dependență desigur, este foarte complexă și uneori ascunsă, dar cu toate acestea, ea există. K. Stanislavski, ținând cont de diferite dimensiuni ale eticii profesionale a artistului, pune în centrul atenției sale corelarea calităților personale și scopurilor artistice. Ca rezultat al analizei subiectului dat, Stanislavski a propus următoarea formulă concisă: „nu trebuie să ne iubim pe noi în artă, ci în noi să iubim arta” [apud: 1, p. 277].

Această formulă depășește cadrul banalității, capătă un adevărat sens numai în caz dacă cuvântul de artă ar fi fost înțeles așa cum l-a apreciat Stanislavski și adepții săi, inclusiv V. Axionov. În cazul în care arta este destinată să întruchipeze esența fenomenelor ontologice și conceptelor gnoseologice, actorul trebuie să pătrundă în această esență. Dar pentru a pătrunde, el are nevoie de nivelul cuvenit de cunoștințe generale și speciale. „Actorului i se cerea un intelect superior, o moralitate ireproșabilă, o muncă dusă în spirit științific, alungând improvizația, rutina, cabotinajul și vedetismul, profund străine și dăunătoare artei autentice” [1, p. 274].

Dacă artistul vrea să devină un adevărat profesionist, el trebuie să-și perfecționeze *tehnica actoricească* sistematic și insistent. Interpretarea pluridirecțională a formării și dezvoltării tehnicii actoricești promovată de K. Stanislavski și de discipolii săi (inclusiv de V. Axionov) este actuală până în prezent. „Formarea e un delicat proces de recuperare a totalității umane, a întregului potențial individual, un complex formator de noi deprinderi, specifice unei activități de performanță spirituală și psihofizică, de depășire a limitelor omului comun. Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relația permanentă cu dinamica situațiilor și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea mecanismului specific al creativității actorului, acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate” [7].

Lucrul artistului pe sine însuși înseamnă munca sistematică axată pe conexiunea conștientului și intuiției. „Fără muncă nu reușești nimic și valoros este numai ceea ce dobândești prin muncă”, – spunea K. Stanislavski [apud: 1, p. 275]. În această ordine de idei, V. Axionov a apelat la experiența marilor artiști și dramaturgi, compozitori, pictori. I. Turgenev scria că insuficiența perfecționării profesionale nu înseamnă altceva decât diletantismul, că așteptarea momentelor de inspirație nu trebuie să înlocuiască munca de zi cu zi [apud: 8, p. 240]. Altă dată V. Axionov a citat exemplul de P. Ceaikovski, care spunea că inspirație este un așa oaspete care nu-i iubește pe cei leneși. Regizorul reproducea și expresia lui Leonardo da Vinci care afirmase că dragostea provine din cunoașterea obiectului care este plăcut [3].

V. Axionov a insistat asupra perfecționării sistematice a artistului ținând cont de următoarele dimensiuni: dezvoltarea memoriei mecanice, asociative și afective, a atenției, a spiritului de observație; expresivitatea vorbirii scenice, corelarea rostirii cu celelalte elemente sonore și vizuale ale imaginii scenice; antrenamentul corporal necesar expresiei corporale, lucrul asupra relației cu partenerii în spațiu și timp. Perfecționarea acestor dexterități și îndeletniciri va contribui la realizarea scopului de bază formulat de Stanislavski: „...Scopul fundamental al artei dramatice... constă în crearea «vieții spiritului uman» al rolului și în redarea acestei vieți pe scenă într-o formă artistică.(...) Veți începe să vă simțiți în situația personajului piesei, să vă trăiți propriile voastre sentimente, dar analoge cu ale lui” [5, p. 128].

Metoda lui Stanislavski a deschis multiple drumuri în interpretarea scenică. V. Axionov a subliniat două „operațiuni” necesare înțelegerii și redării scenice a unui rol. Se are în vedere transpunerea și individualizarea. La începutul procesului de lucru, Stanislavski spunea că niciodată nu dă textul acasă actorului după ce acesta a fost distribuit. Câteva zile acesta trebuie să caute în sine, în acele reziduuri de memorie artistică, trebuie să caute adevărata sa viziune sau poziționare față de sine și în fața lumii. Să se definească, într-un fel. Abia după această găsim, actorul poate intra mai departe pe calea rolului, a



personajului său. *Viața spiritului uman al rolului*, așa cum o numește Stanislavski, presupune descifrarea acesteia, găsirea punctelor analoage trăirilor personale și punerea acestor elemente în creuzetul estetic al artistului. A te transpune în personaj presupune un semn egal între actor și rol, iar a individualiza, presupune pe de o parte, diferența dintre gândirea proprie și gândirea personajului, iar pe de altă parte, diferențierea personajului de altele asemănătoare. Totodată, prin acest sistem constituit pe două coordonate se ajunge la crearea rolului, deci acțiunea unui actor este aceea a unui creator, a unui mic demiurg care-și conturează trăsăturile, limitele dublului său – personajul. Iar întreaga viziune formulată pe transpunere și individualizare ține, în opinia regizorului, de talentul personal.

Noțiunile-cheie utilizate în procesul de devenire a spectacolului, introduse de K. Stanislavski și folosite pe larg, inclusiv și de către V. Axionov, sunt acțiunea, contraacțiunea, supratema (scopul global), partitura teatrală. Partitura a fost înțeleasă de V. Axionov ca rețeaua spațială și temporală a elementelor constitutive. Supratema unește toate obiectivele conceptuale, semantice, sintactice care îmbină întreg colectivul de montare. K. Stanislavski a explicat valoarea supratemei în felul următor: ” Redarea pe scenă a sentimentelor și ideilor scriitorului, visurilor și bucuriilor lui e tema principală a spectacolului. Să ne înțelegem deci ca în viitor să numim acest scop principal, atotcuprinzător, care atrage spre el toate temele fără excepție, care stârnește tendințele creatoare ale motoarelor vieții psihice și ale elementelor stării artistului-rol... Tot ce se petrece în piesă, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intențiile și acțiunile creatoare ale actorului, analoage cu rolul, tind la îndeplinirea supratemei piesei. Legătura lor comună cu ea și dependența de ea a tot ce se face în spectacol sunt atât de mari, încât chiar un amănunt de nimic, care nu are legătură cu supratema, devine dăunător, de prisos și distrage atenția de la chintesența operei” [9, p. 324–325]. Sensul concret și realizarea „palpabilă” a noțiunilor de partitura spectacolului, de supratemă V. Axionov explica de fiecare dată în mod diferit, în funcție de specificul dramaturgic al spectacolului.

Făcând concluzii, vom accentua influența fascinantă a ideilor lui K. Stanislavski realizate atât în procesul de lucru practic regizoral, didactic, cât și generalizate teoretic în așa lucrări ca *Viața mea în artă*, *Etica*, *Munca actorului cu sine însuși* asupra activității urmașilor săi. V. Axionov a asimilat conceptul teatral al lui Stanislavski nu din exterior, dar din adâncimi fiind discipolul școlii lui Stanislavski. V. Axionov a promovat testamentul etic, estetic, profesionist al profesorului său în cursul deceniilor manifestându-se ca actor al Teatrului Artistic din Moscova (anii 1920), devenind regizor, prim-regizor conducător artistic al teatrelor dramatice din Chișinău, Tiraspol, Tallin, Erevan, Așhabad, montând, în cursul anilor `30 – `60, zeci de spectacole penetrate de fiecare dată de supratema proprie. Metoda de lucru cu actorul elaborată de Stanislavski a impulsionat și activitatea didactică a lui V. Axionov desfășurată în cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău.

### Referințe bibliografice

1. GHEORGHIU, O., CUCU, S. *Istoria teatrului universal*. Vol. II. București: Editura didactică și pedagogică, 1966.
2. ANTONIU, C. *Cuvânt înainte*. În: STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
3. АКЦЕHOВ, В. *Мемуары*. Manuscris. În: Arhiva personală a familiei V. Axionov.
4. TRACHE, A. *Estetica teatrală românească în perioada interbelică*. Rezumatul tezei de doctorat. Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2011
5. СТАНИСЛАВСКИЙ К. *Собрание сочинений*. ТТ. V. Москва, 1954–1961.
6. СТАНИСЛАВСКИЙ К. *Собрание сочинений*. ТТ. VII. Москва, 1954–1961.
7. COJAR, Ion. *O poetică a artei actorului*. București: UNITEXT, 1996.
8. ТУРГЕНЕВ, И. *Встреча моя с Белинским // Тургенев И. Собрание сочинений*. Т. 11. – Москва, 1956.
9. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.

## FROM PAGE TO PAGE TO STAGE

## DE LA PAGINĂ LA PAGINĂ PE SCENĂ

OLGA MURATOVA,

lector, doctor,

Colegiul Criminalistic de Justiție penală, John Jay  
Universitatea orășanească New York, Statele Unite ale Americii

*The author of the articole analyses, in a comparative way, three different aspects of the first edition of M. Gorky's play "Vassa Jeleznova": the text itself, its translation into the British variant of the English language and its production in New York. Using Walter Benjamin's theory of drama translation the author shows that the British translation, despite numerous inaccuracies, has proved to be very effective for staging purposes. Using this interpretation the troupe of an American theatre, without reading the play in the original (the Russian language) managed to convey exclusively adequately the essence of Gorky's play, making it clear to the Western public.*

**Keywords:** stage, drama, an English translation (the British variant), production, the theory of translation of a drama work, the troupe of an American theatre, a play by M. Gorky, the Western public.

*În articol sunt analizate, în mod comparativ trei aspecte diferite ale primei versiuni a piesei „Vassa Jeleznova” de M. Gorky : însuși textul, traducerea lui în varianta britanică a limbii engleze și montarea acesteia la New York. În baza teoriei lui Valter Benjamin referitor la traducerea unei lucrări dramatice, autoarea demonstrează că traducerea în varianta britanică a limbii engleze s-a dovedit a fi destul de eficientă pentru punere în scenă în profida multiplelor erori de traducere. Folosind această traducere, trupa unui teatru american, fără să fi citit piesa respectivă în original (în limba rusă), a reușit să redea în scenă deosebit de bine esența piesei de M. Gorky, prezentând-o ușor de înțeles pentru publicul din vest.*

**Cuvinte cheie:** scenă, dramă, traducere în limba engleză (varianta britanică), punerea în scenă (spectacol), teoria traducerii unei lucrări dramatice, trupa unui teatru american, o piesă de Gorky, spectatorul din vest.

*В статье рассматриваются, в сопоставлении, три различных варианта первой редакции драмы Максима Горького «Васса Железнова»: собственно текст, его британский перевод на английский и его англоязычная постановка в Нью-Йорке. Опираясь на теорию драматического перевода Вальтера Беньямина, статья показывает, что британский перевод, несмотря на многочисленные искажения и неточности, оказался весьма эффективным для постановочных целей. Используя этот перевод, труппа американского театра, не читавшая русскоязычный оригинал, исключительно адекватно передала на сцене суть горьковской пьесы, одновременно сделав ее понятной для западного зрителя.*

**Ключевые слова:** Сцена, драма, британский перевод, постановка, теория драматического перевода, труппа американского театра, горьковская пьеса, западный зритель.

1917, the year of the Russian Bolshevik revolution, is a distinct demarcation line that divides Maxim Gorky's life and work into "before" and "after" periods. The pre-1917 Gorky explored human nature, and his dramas were bursting with talent, freshness, immediacy and potency; post-1917, he mostly catered to the party needs, which made the contents of his plays markedly diluted and dull.

It was still in the "before" period that the first version of *Vassa Zheleznova* was conceived and written. This first, 1910, version, which I will hereafter refer to as "Vassa the text," draws a blood-chilling picture of people's twisted and perverse morality. Zheleznova, whose name in Russian means *made of iron*, is the epitome of a strong and powerful woman. She almost single-handedly runs a huge family business of manufacturing bricks and tiles. She is the matriarch of a big family that consists of her husband (dying in Act I and dead in Act III); three grown children, all married and two with kids of their own; her brother-in-law; a poor distant female relative who helps around the house; and a maid. Vassa's manager Mikhail, who assists her with the business and is the father-in-law to her younger son Pavel, also lives in her house. Intent on keeping the reins of the business in her own hands, Vassa eagerly forges her husband's will, making herself the sole beneficiary and cutting off all her children; plots to poison her brother-in-law, also a shareholder; and even forces her younger son Pavel into a monastery.

Gorky insists that Vassa's family dynamic is really a survival-of-the-fittest race: only those who Vassa deems worthy are allowed to remain by her side; weaklings have no chance. Her husband Zakhar, now that he is terminally ill, is useless to her, and she prays to God for his speedy death. Her two sons, Semyon and Pavel, are feeble—one emotionally (being tied tight to his wife Natalya's apron), the other physically (a cripple since early childhood)—and they do not, in her opinion, deserve a share of the business. Prokhor, her good-for-nothing brother-in-law, whose two life passions are womanizing and pigeon keeping, poses a direct threat to her capital once he decides to adopt one of his illegitimate sons and make him an heir. By the end of the play, having done away with most of her relatives, Vassa chooses only two as potential successors: her eldest daughter Anna and her daughter-in-law Liudmila.

In the spring of 1935, the Moscow Art Theatre II, a branch of MAT created in 1912 by Stanislavsky and Sulerzhitsky, started rehearsing Gorky's *Vassa Zheleznova*. The production's director, Alexander Cheban, requested changes from Gorky, to make the play more contemporary. Responding at once, Gorky asked to stop the rehearsals, as he intended to redo the entire play. That is how the second, 1935, version of his drama came into being. The *Vassa* of this "after" period completely changed the themes and philosophical underpinnings of the "before" *Vassa* by adding the character of Rachel, Vassa's daughter-in-law, who is an exiled revolutionary. Rachel becomes a symbol of a new future, and Vassa dies at the end of the play, proving that all her efforts at amassing capital, and sacrificing her own flesh and blood to secure it, are nothing but the agony of an old regime condemned to death by a new world.

Gorky insisted that the second version of *Vassa Zheleznova* was definitive and the first one, which won a Griboyedov Memorial Award in 1911, was to be discarded. And it was: in the Soviet era, the "before" *Vassa* was performed professionally only once. In 1978, Anatoly Vassilyev staged it at the Stanislavsky Moscow Drama Theatre. Meanwhile, the "after" *Vassa* continued its triumphant march through professional theatres of the Soviet Union and abroad. That is the version most Russians are familiar with, as it appeared in every edition of Gorky's plays (whereas the "before" version could only be found in complete collections of his works).

With the exception of *The Lower Depth* (*Na dne*), another play from the "before" period, Gorky's dramas do not enjoy great popularity in the United States. They are rarely studied and even more rarely produced. It was a prominent event when Horizon Theatre Rep, a well established New York theatre that has been around for over a decade, decided to stage the nearly forgotten version of *Vassa Zheleznova*. It is noteworthy that neither Christopher Carter Sanderson, the director of the production, nor any cast member reads Russian. The staging was preceded by a lot of research on the author and the historical period—mostly done by Rafael De Mussa, the company's artistic director and the actor playing Prokhor in the show. As a result, the final product was remarkably faithful to Gorky's text.

Both *Vassa* the original Russian text and *Vassa* the New York theatre production communicate, in Walter Benjamin's terms, the same *essential substance* or *essential quality*, a "specific significance inherent in the original" [1, 71]. According to Ferdinand de Saussure, a language is a semiological system (a) that "should allow an unlimited number of ideas to be expressed with a limited number of signs in its structure" [8, 73], (b) that should be arbitrary, i.e., only have meaning because a community has agreed to attach a particular meaning to a particular sign [8, 113], and (c) the fundamental purpose of which should be communication as any such system can only originate and develop in a social context [8, 16]. If we accept that theatre has its own such language, and if we further accept Bertolt Brecht's idea that a stage version of a written text is yet another possible translation, adaptation or transadaptation of printed matter into theatricalized matter (which Brecht called the performative language of *gests*<sup>1</sup>), then *Vassa* the text and *Vassa* the production can be absolutely equated in terms of Benjamin's intended effect of pure language.

New Yorkers saw Gorky's *Vassa* when they were looking at Susan Romanoff (Horizon Theatre's

1 According to Brecht, *gest* does not equal gesticulation, which can be defined as explanatory or emphatic movements of the hands. *Gest* is a totality of visual signs that provides an insight into a character or an elucidation of a situation and should be expressive of an overall attitude [2, 165–166].

leading actress), a slender woman with steel-gray eyes, who wore very stiff and restricting dresses and held herself rigidly upright at all times. She portrayed the title character as an unyielding despot, a lady with an iron fist who effectively managed to manipulate everyone around her. Romanoff showed us a capitalist shark ready to step on heads and necks to protect her investment, a hypocrite hiding her only interest—money—behind a facade of family values. Romanoff's compact gestures and frozen mask of facial expression conveyed very well Gorky's idea of Zheleznova—a woman made of metal rather than flesh and blood; cold, collected and guarded, as if clad in protective armor.

Anna (Laura Marks) was shown as a woman quickly turning into her mother, lying her way through life, adjusting to any circumstances with her personal benefit in mind, and knowing on which side her bread was buttered. Since her husband could not produce healthy offspring, he got scratched off Anna's list of potential candidates to father her children, with no mercy or regret. Liudmila (Jennifer Rubins) was the same way: parading her spectacular beauty and youth, she found no shame in getting pregnant out of wedlock or taking Prokhor's advice on how to terminate the pregnancy, the price of which—becoming her uncle's sex slave—she readily accepted. Her marriage to Pavel (Jacob H. Knoll) had been arranged to cover up her promiscuity, and no secret was made of it. Vassa took Liudmila's side rather than her son's, paying no heed to Pavel being cuckolded and publicly humiliated.

Vassa's older son Semyon (Bristol Pomeroy) was shown as a man with no ambitions, doing what his wife Natalia (Celia Finkelstein) told him to do. Gorky's insistence that Semyon is not altogether bright manifested in Pomeroy's careless laughter, hurried, overly excited speech patterns and, generally, happy-go-lucky attitude of a hopeless dreamer. Vassa showed no respect for either Semyon or Natalia, brushing them off as incapable of any serious undertaking.

As long as Vassa considered a person useful, she continued exploiting him or her. She used Dunya, whom Jacqueline Margolis played as a quiet nonentity, with her head bent low and visibly afraid to look anyone straight in the face, to spy and eavesdrop on her household; she used her manager Mikhail (Ed Banas) as an obedient accomplice in her dirty deeds. Banas played a man used to taking orders from a woman most of his life by keeping his voice and temper in check.

As soon as one of her marionettes became redundant, Vassa cut the strings easily and decisively. Lipa, her maid, was played by Laura Malone as a young woman who lived in constant fear of exposure. Her face had an imprint of perpetual suffering, as unmistakable as Cain's mark. The actress constantly moved at a run, to show eagerness and zeal as well as to convey the impression of somebody who was very uncomfortable in the presence of others and longed to escape. Lipa was blackmailed by Vassa into doing whatever she requested her to do, until the maid's horrible secret (the murder of the baby that she had had with Semyon) became publicly known. As soon as Vassa lost her weapon against Lipa, the maid was discarded and subsequently hanged herself. Once Prokhor, Vassa's brother-in-law, declared that he wanted to take his share out of the business, he became a tangible threat to her capital, and the only way she could protect her enterprise was to have him murdered cunningly and ruthlessly.

That was the dynamic of a weird and dysfunctional family that New York audiences could glean from Sanderson's directions, the same exact one that the readers of Russian discovered in the original Gorky's text. However, between *Vassa* the text and *Vassa* the production, there lies a third (or, in fact, second), intermediate, *Vassa*—*Vassa* the English translation, done in Great Britain by Tania Alexander and Tim Suter. Technically, instead of a translation, it should be called a rather frivolous adaptation, where the collaborators took liberties by shortening remarks, inserting some of their own, putting existing words into another character's mouth, and even doing away with some stage directions and considerable chunks of the dialogue. If we look at Alexander and Suter's collaborative effort vis-à-vis the traditional standards of translation, those of maximum possible resemblance to, and preservation of, the original text, then it cannot be considered even remotely passable. But once we apply to it Benjamin's theory of dramatic translation, its intentional deconstruction and expropriation of Gorky's text become not only necessary, but clearly justified.



To a certain extent, a translation would have to look like the original, which is supposed to be fixed and inalterable. The task of the translator remains contradictory: He is forced to adapt his own language more or less mimetically to a foreign text—comparable to an actor wearing a costume that doesn't fit well. On the other hand, he is obliged to destroy and replace the original text with a new one that eliminates the traces of the old, even hiding its disappearance. [6, 53–54]

To observe how Benjamin's theory works and gets reinforced with Brecht's performative-translation theory once the translation is further translated into the stage language, I would like to compare the very beginning of Act I of *Vassa* the text, *Vassa* the translation and *Vassa* the production. (Highlighted are the parts where the translation is inadequate.)

Раннее утро зимнего дня. Большая комната — спальня и рабочий кабинет Вассы Железновой. Тесно. [8, 9] В углу, за ширмами — кровать, налево — стол, заваленный бумагами, вместо пресс-папье положены изразцы. Около стола — высокая конторка, за нею, под окном — кушетка. Лампы с зелеными абажурами. В правом углу — изразцовая лежанка, около нее — несгораемый шкаф и дверь в молельную. К ширмам пришпилены булавками бумаги, когда мимо них проходят — они шевелятся. В задней стене — широкие двери в столовую; виден стол, над ним люстра. На столе горит свеча. Дунечка собирает посуду для чая. Липа вносит кипящий самовар.	Early winter morning. A large room, which is Vassa Zheleznova's bedroom and her office. The room seems cluttered up. In one corner behind a screen is a bed; to the left of it a table covered with papers held down by tile, which serve as paperweights. Next to the table is a tall desk and in front of the window, a sofa. Several lamps with green shades. In the right corner is a tiled stove with a flat top and next to it a safe and a door leading to a chapel. Various papers are pinned to the screen and as you pass them they rustle. Upstage there are wide doors leading into the dining room; one can see the table with a chandelier hanging above it. On the table is a lighted candle. Dunya is laying the tea in the dining room. Lipa brings in a steaming samovar.
Дунечка (тихо): Воротилась?	Dunya: Is she back yet?
Липа: Нет.	Lipa: No.
Дунечка: Ой! Что же теперь будет?	Dunya: Oh dear, what's going to happen?
Липа: А я знаю?.. (Идет в комнату хозяйки и осматривает ее.)	Lipa: I really don't know. (She enters Vassa's room and looks around.)
(Из двери молельной выходит Васса, поправляя очки и волосы на висках. Смотрит на стенные часы над столом.)	(Vassa enters from the door leading to the chapel.)
Васса: Почему опоздала? Четверть восьмого, видишь?	Vassa: You're late, Lipa! What time do you call this? It's a quarter past seven!
Липа: Под утро Захару Ивановичу опять худо было.	Lipa: I'm sorry, Vassa Petrovna, but Zahar Ivanovich was taken bad again, early this morning.
Васса (проходя к столу): Дешеш нет?	Vassa: Hm. No telegram from Anna yet?
Липа: Нет.	Lipa: No.
Васса: Все встали?	Vassa: Where's everyone else? Are they up yet?
Липа: Павел Захарович и не ложились еще...	Lipa: Well, Pavel Zaharovich didn't go to bed at all—
Васса: Нездоров?	Vassa: Don't say he's ill as well!
Липа: Людмила Михайловна дома не ночевали.	Lipa: No, madam, he was waiting up for his wife. But Liudmila Mihailovna wasn't here last night. I don't know where she can have been or who she was with...
Васса (негромко): Берегись, Олимпиада!.. Я тебе... покажу!	Vassa: Watch it, Lipa, I'm warning you...
Липа (испуганно): За что же?	Lipa: Me? Why?
Васса: А вот за то, что неприятное мне... со вкусом ты говоришь...	Vassa: You like the taste of bad news, don't you? It gives you a thrill, eh?
Липа: Васса Петровна! Да ведь я это...	Lipa: Vassa Petrovna, I only—
Васса: Ступай, зови всех к чаю.	Vassa: Oh shut up and get out.

A compact Russian one-word sentence *Тесно* (*The room is cluttered up*) is translated as *The room seems cluttered up*. The difference manifests itself in the degree of certainty: *something is this way* never equals *something seems this way* as the first one states a fact and the second one only a supposition. The word *заваленный* is different from the English *is covered with* because, unlike its English counterpart, which is what is called neutral, or not emotionally colored, *заваленный* has a distinct negative connotation that suggests messiness and untidiness on top of a huge load of work one needs to deal with.

In *Vassa* the production, these two mistranslations in the opening stage directions showed us how the intentional demolition of *Vassa* the text in *Vassa* the translation came to mean exactly what

the original meant. The room *was* really crammed and cluttered up. But since theatre performance, unlike written text, is very visual, the verb *to seem* (“to appear to the observation or understanding” [9, 1046]) fit in perfectly. The effect of too little space for too many things was achieved primarily by cutting the stage in half, with heavy, top-to-bottom drapes placed across the entire stage space. The drapes not only considerably diminished the performing space but also served as the back wall of the room and displayed a significant number of paintings, icons and gilded tassels. Furniture items were so numerous that the actors had to zigzag between them, and, when more than three of them were on stage at the same time, their movements were visibly constricted. Vassa’s desk had an abundance of books, papers and ledgers on it, and even more of them under it, which did have the effect of certain carelessness, untidiness and disarray.

The next two linguistic “blunders” are *изразцовая лежанка* that is not just a *tile stove*—which to an English-speaking reader (especially that of the twenty-first century) suggests merely a cooking device—but rather a room-heating installation also used as a naturally warm bed for sleeping; and an obvious mistranslation of the word *шевелятся*, which suggests movement, as opposed to *rustle*, which suggests sound. For staging purposes, both of them were truly insignificant. As far as the first “blunder” is concerned, it was hardly possible to use a heating bed (or a tile stove for that matter) as part of the scenery in New York—where one would get this Northern and Eastern European artifice virtually unknown in warmer climates? As a result, this particular item was absent from the scenery, which, in my opinion, was a merit, since had it been present, the audience would probably have spent most of Act I wondering and guessing what it was. As to the second, while the rustling sound would be more than appropriate in the production (and there was, in fact, a lot of rustling, although it came primarily from women’s stiff dresses), unjustified movement of sheets of paper pinned to the wall might be a distracting factor.

The stage direction for Dunya’s opening sentence—*тихо/sotto voce*—is omitted from the translation. So is half of the next one for Vassa: *поправляя очки и волосы на висках[,]* *смотрит на настенные часы над столом/adjusting her glasses and hair at the temples[,]* *Vassa* *throws a glance at the clock above the desk*; and the next two: *проходя к столу/on her way to the desk* and *испуганно/frightened*. For practical reasons, the opening sentence of Act I, when some people are still getting comfortable, finishing their conversations, turning off their cell phones or unwrapping cough drops, cannot be uttered *sotto voce*, because it will most likely be drowned in the background noise. In fact, the question that Dunya asked Lipa—whether or not Liudmila had come home after spending the night elsewhere—is crucial for understanding the characters and their relations in the drama and should not be lost. Vassa in the production did not wear glasses at all, let alone adjust them. Sanderson emphasized that a woman like Vassa would not succumb to any weakness and would not be dependent on any assisting device. Adjusting anything in her appearance did not work with the director’s vision either. Everything about Vassa, a resolute and unwavering woman to the core, should be set in stone (or should we say, cast in iron), immaculate, fixed solidly with no need for adjustments. As far as the third missing stage direction—*on her way to the desk*—is concerned, the stage space, as I mentioned before, was so crammed with furniture that giving a general direction to any specific object seemed neither feasible nor necessary.

*А я знаю?..*—Lipa’s response to Dunya’s rhetorical question (*What is going to happen?*) technically should never be translated with the neutral *I don’t know*. The Russian phrase is openly snappy and even somewhat rude, as it has an additional meaning of irritation at the necessity to continue the conversation. In Gorky’s text, this is the only instance when Lipa is briefly alone on stage with Dunya, someone who almost equals her in social status and shares the function of an obedient spy and house help. At other times, Lipa is openly bossed around by most of the household and has to stay meek and humble. It seems that Sanderson decided against overburdening the audience with the short and insignificant remark that Lipa makes to Dunya. After all, her conflict is not with Vassa’s poor relative

but with Vassa herself, and there are no other instances in the drama where Lipa and Dunya would converse alone on stage.

Vassa's next remark—*Почему опоздала?/Why are you late?*—is a question rather than an assertive sentence with an exclamation point: *You're late, Lipa!* The Russian question does have a distinct air of superiority about it, and yet it is aimed at finding out Lipa's reason for being late, while in *Vassa* the translation, the sentence merely states a displeasing fact. Another instance of replacing a question with an exclamatory statement is her later inquiry about Pavel's health. *Нездоров?* simply means *Is he not well?*, whereas *Don't say he's ill as well!* is an irritable exclamation. In the performance, both substitutions appeared well-warranted in giving us an insight into Vassa's bossy character.

Lipa's reaction to Vassa's question of why she is late is unnecessarily, or so it might seem, enlarged: *Под утро Захару Ивановичу опять худо было/Zahar Ivanovich was taken bad again, early this morning* does not have *I'm sorry, Vassa Petrovna* in the beginning. However, in *Vassa* the production, this frivolity was not only justified but necessary. Lipa's weakness and dependency was established early on and remained constant until her outburst in Act II and suicide between Acts II and III. Her apologetic *I'm sorry, Vassa Petrovna* effectively honed the audience's understanding of Lipa's enslaved position.

Another sentence is added to Vassa's *Все встали?/Is everybody up yet?* There is no asking where everybody is. But in the stage version, in the context of Liudmila not spending the night at home, this very question seemed valid because it drew attention to the transgressions of Vassa's daughter-in-law one more time.

Yet the worst faux pas, in terms of the traditional, non-Benjaminian approach to translation, comes in Lipa's lengthy *No, madam, he was waiting up for his wife. But Liudmila Mihailovna wasn't here last night. I don't know where she can have been or who she was with...* instead of Gorky's short *Людмила Михайловна дома не ночевали/ Liudmila Mihailovna didn't spend the night at home*. While this daring addition might seem outrageous to non-dramatic translators, it works very well in the production as a smooth introduction of characters with long and difficult Russian names and also as a casual explanation of the family hierarchy.

Likewise, Vassa's calm and neutral dismissal of Lipa—*Стынай, зови всех к чаю/Go and call everybody for tea*—contains no order to shut up and does not sound as if Vassa is ousting her maid because she is mad at her: it is merely a signal that there is a job that requires Lipa to step out of the room. And again, the translation's levity, once it was pronounced on stage, worked in a positive way, this time to reinforce the audience's impression of Vassa.

As poetry offers and enables much more than the communication of a message, theatre can't be reduced to a more or less appropriate translation of a text. The various features and qualities of a performance go far beyond the rendering of a writer's intention. [...] This may lead us to the theatrical nature of translation in general, to a scene of gestures that maintain and justify the exchange of signs and meanings in the "afterlife" of texts. Benjamin and Brecht have illuminated the interrelations between theatre, translation, and the perception of gestures in literature by crossing the borders between theory and practice, text and performance, language and body. And both of them, more or less explicitly, deconstruct the traditional patterns by which translation theories usually reflect the communication of intentions and messages. [6, 54]

Between Benjamin's dramatic translation and Brecht's performative translation there lies Benjamin's *reine Sprache*, pure language that carries the ultimate truth of the original. The gap between the text and its translation into another language could be enormous. However, according to Benjamin, when the translation is further translated into a staged production without revealing a dissonance with the pure language of the original text, when the staged translation conforms harmoniously to the message of the primary source that may only be construed by reading between the lines, such a translation can and should be called successful. "For to some degree all great texts contain their potential translation between the lines [...]" [1, 82]. The interlinear version of such texts is the prototype or

ideal of all translation [1, 82]. By the same token, despite its obvious ambiguity, *Vassa* the translation should be accepted as dramatically valuable, as it positively demonstrated its faithfulness to *Vassa* the text having been tested in *Vassa* the production.

### References bibliography

1. BENJAMIN, Walter. "The Task of the Translator," in his *Illuminations: Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), pp. 69–82.
2. BRECHT, Bertolt. "Building up a Part: Laughton's *Galileo*," in *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett (New York: Hill and Wang, 1992), pp. 163–168.
3. GORKII, Maksim *Vassa Zheleznova* [1910 version] (<http://home.sinn.ru/~gorky/TEXTS/PIESES/vassa.txt>, downloaded 20 October 2006).
4. GORKY, Maxim *Vassa Zheleznova*, translated by Tania Alexander and Tim Suter (Charlbury, United Kingdom: Amber Lane, 1988).
5. HUTCHCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation* (London/New York: Routledge, 2006).
6. PRIMAVERI, Patrick. "The Performance of Translation: Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details," *The Drama Review*, vol. 43, No. 4 (Winter 1999), pp. 53–59.
7. SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation* (New York/London: Routledge, 2006).
8. SAUSSURE, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, translated by Wade Baskin (New York/Toronto/London: McGraw-Hill, 1966).
9. *Webster's New Collegiate Dictionary* (Springfield, Mass., USA: G. & C. Merriam Company, 1977), s.v. "seem."

## EVOLUȚIA COLOANEI SONORE A FILMULUI DOCUMENTAR MOLDOVENESC DE SCURT-METRAJ SOUNDTRACK EVOLUTION OF MOLDOVAN SHORT DOCUMENTARY FILM

ANDREI BURUIANĂ,  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Structura coloanei sonore a unui film documentar din Moldova a depins de doi factori; primul a fost lipsa de echipament tehnic de sonorizare; al doilea a ținut de lipsa cineaștilor locali, autohtoni. Situația dată a creat premise pentru cea mai simplă structurare: textul informativ era citit de către un crainic, iar muzica ilustrativă însoțea noutățile de la primul până la ultimul cadru.*

*În procesul de optimizare a realizării filmului, coloana sonoră a atins forme perfecte, contribuind la crearea de imagine audiovizuală modernă. Prin diverse mijloace de exprimare, filmul documentar a creat structuri specifice limbajului audiovizual în scopul de a prezenta spectatorului informații, idei, redând totodată și atitudinea, poziția autorului față de evenimente.*

**Cuvinte cheie:** *structura coloanei sonore, textul, muzica, zgomote, sunete grotești, liniște, tăcer, spațiu auditiv psihologic, voce, ambianțe, încărcături emoționale, metafora.*

*The soundtrack structure of a Moldovan documentary film depended on two factors. The first was lack of necessary equipment and film processing base and the second – lack of local filmmakers. This situation created the premises of the simplest structuring: the informative text was read by an announcer and illustrative music accompanied the news from the first to the last frame. In its process of amending the film the soundtrack has reached the most perfect forms, contributing to the achievement of modern audiovisual images. Through various means of expression the documentary film has created specific structures of the audiovisual language, aiming to submit to the viewer information, ideas at the same time the author's position on some or other events.*

**Keywords:** *soundtrack structure, text, music, noises, grotesque sounds, silence, quietness, auditory space, psychologic, voice, ambiances, emotional loadings, metaphor.*



Filmul, inclusiv documentarul, beneficiind de acumulările estetice ale tuturor celorlalte arte pre-mărgătoare cinematografiei, și-a cristalizat specificitatea mijloacelor expresive care, la rândul său, după Martin Marcel, profită de resursele surprinzător de nelimitate. Posibilitățile acestor resurse cât și cercetările minuțioase în acest domeniu al realității înconjurătoare au contribuit la diversificarea genurilor filmului de nonficțiune. Alături de documentarul propriu-zis au apărut filme de popularizare a științei, poeme cinematografice, filme-anchetă, filme documentare de analiză. Ultimele pot fi considerate, într-o oarecare măsură, drept documentare de ficțiune.

Pe durata existenței sale nimeni din criticii de cinema din Moldova nu a scris despre coloana sonoră a filmului moldovenesc de ficțiune și, cu atât mai mult, a celui de nonficțiune.

Evoluția filmului documentar a contribuit și la modificarea structurii coloanei sonore, componentele căreia (voce, muzica, zgomotele) au devenit mai mult sau mai puțin folosite, în dependență de genul filmului, preferințele și gustul artistic al realizatorului. O analiză serioasă a modalității de structurare a coloanei sonore trebuie efectuată ținând cont de evoluția lucrurilor, de la primele forme de manifestare a scurt-metrajului din Moldova. Istoria lui începe din anul 1940, odată cu instaurarea puterii sovietice și realizarea jurnalelor de actualități – *Молдова Советикэ*), atât de necesare regimului pentru educarea omului de tip nou. În anul 1945 realizarea jurnalelor a fost preluată. Moldova nu dispunea nici de regizori, nici de operatori de imagine, nici de bază tehnică. Actualitățile erau filmate de operatorii din Moscova, Kiev, Odesa. A fost creat un punct de corespondență, transformat în 1952 în Studioul de cronică cinematografică și filme documentare din Chișinău, dar procesele de dezvoltare, montaj și sonorizare urmau să aibă loc la studiourile străine.

*Structura coloanei sonore* era cea mai simplă, componentele fiind *textul* citit de crainic, *muzica* care ilustra imaginea pe parcursul întregii durate a filmului și *zgomotele sporadice* cum ar fi aplauzele sau huruitul tractoarelor, țâcănitul mecanismelor etc, deoarece subiectele cele mai frecvente în jurnale prezentau ședințele și întâlnirile cu conducătorii organelor sovietice și de partid, cât și lucrările agricole, munca la fabrici și uzine. De regulă, informațiile solicitate aproape că depășeau timpul real al jurnalului, fapt ce impunea un ritm sporit la citirea textului. Comentariul verbal, fiind elementul principal al coloanei sonore, necesita o manieră de rostire teatrală, caracterizată printr-o dicție perfectă și, nu în ultimul rând, vocea crainicului trebuia să fie fonogenică. În realitate, selectarea crainicilor era motivată de alte criterii, cum ar fi: „buna cunoaștere și corecta pronunțare” a limbii moldovenești. Mai târziu, textul jurnalelor era citit de două persoane: bărbat și femeie. Se crea impresia reducerii densității textului. De adăugat, că cineștii trimiși nu cunoșteau nici limba, nici istoria, nici tradițiile poporului autohton. Această situație și-a lăsat amprenta și asupra coloanei sonore a filmului. Muzica, alături de comentariul verbal, de regulă, însoțea imaginea, îndeplinind un rol ilustrativ. Realizatorii producției cinematografice selectau fragmentele muzicale necesare din fonotecă. Nu e de mirare, că aceleași pasaje muzicale puteau fi auzite în filmele diferitor studiouri, deoarece repartizarea fonogramelor muzicale se făcea în mod centralizat și erau foarte rare cauzele când în documentarele moldovenești muzica era folosită sub formă de creație originală.

Anul 1953 a fost marcat prin apariția primelor documentare gen schiță: *Codrii*, despre codrii Moldovei (regie S. Ivanov), și *Conserve moldovenești*, despre industria producerii conservelor în Moldova (regie A. Litvin). Structura coloanei sonore a acestor pelicule cât și a multor altele, mai târziu turnate, se deosebea puțin de cea a jurnalelor. Textul în cazuri foarte rare ceda spațiu în favoarea muzicii. Se simțea lipsa unui respiro, comentariului muzical, necesar pentru a percepe mai lesne informația. Până la sfârșitul anilor 50, când a fost implementată tehnologia magnetică de imprimare a sunetului, interviurile sincrone aproape nu se găseau în coloanele sonore ale documentarelor moldovenești. Primul film anchetă *Vino sâmbătă*, bazat pe interviuri, apărut în 1965 (regie - Mihail Izrailev), se referea la responsabilitatea morală a părinților care și-au părăsit copiii. Tamara, abandonată de la naștere, în zădar o aștepta pe mamică-sa în fiecare sâmbătă... Au fost intervievate mai multe femei cu numele Cibotaru (numele fetei), printre care și mama biologică. Femeile intervievate acuzau pe cea care și-a părăsit copilul, doar mama

naturală căuta motive de a justifica pasul nechibzuit, fără a-și recunoaște vina și fiica.

Mult mai târziu, în anul 1978, regizorul Iacob Burghiu a realizat documentarul *Surorile* despre activitatea artistică a surorilor Tamara Ciobanu și Valentina Savițchi. În coloana sonoră a acestui film alături de interviurile oamenilor de creație din anturajul cântărețelor, discipolilor acestora, primului operator de imagine care le-a filmat, sunt incluse în calitate de laitmotiv secvențe de la orele de canto, susținute de Tamara Ciobanu, fragmente din arhivă – secvențe din cântece.

În prag de apariție a sonorului, teoreticianul maghiar Bela Balasz spunea, că noua artă *va descoperi lumea, liberându-ne de haosul larmei* [1, 179], dar iată că pe parcursul a zecilor de ani în filmele documentare moldovenești, printre care și *Codrii* (1953), *Țaul* (1960), *Despre ce șopteau copacii* (1964), *Înflorește, grădină* (1960), *Grădinile pășesc spre viitor* (1973), *Portrete ale naturii plaiului natal* (1973) și multe altele, vocile păsărilor, animalelor, albinelor, foșnetul copacilor se întâlnesc foarte rar, fiind înlocuite cu muzică și comentariul literar.

Un caz interesant de utilizare a zgomotului este filmul *Unde-i aurul reginei?* (1971, regie Petre Ungureanu). Pelicula povestește despre sportivii moldoveni, siguri că vor câștiga medaliile de aur la Spartachiada Unională. În realitate, s-au mulțumit cu cele de bronz. Realizatorii filmului au ales o prezentare ironică a materialului filmat. Au fost filmate antrenamentele celor mai buni sportivi, momentele evoluării acestora și „performanțele” obținute. Imaginea procesului de încălzire fixează pozițiile încordate, starea de agitație, expresiile neobișnuite pe fețele lor, provocate de emoții, ca apoi să fie ilustrate cu *sunete grotești*. La proba aruncarea greutății vedem un sportiv încrezut, care, pregătindu-se de aruncare, se clatină alene și apoi cu o mare seriozitate aruncă greutatea... După o pauză, mult promițătoare, urmează zgomotul exploziei unui obuz... Rezultatul, însă, este departe de cel așteptat - și de record, și de primul loc. Această situație provoacă o explozie de râs. Buna dispoziție, creată de o asemenea tratare a situației, n-a supărat pe nimeni, în schimb, a contribuit la aprecierea filmului și premiera lui de către juriul Festivalului de filme sportive.

În anul 1967 jurnalul moscovit *Искусство Кино* a publicat articolul *Cu marca studioului din Chișinău* în care citim: „marcând succesul documentariștilor, ... printre aceste „epicentre” multă vreme nu se găsea Moldova... Dar, iată un film mic, Fântâna, a atras atenția asupra sa”. [3, p. 89] Patru oameni au început să sape o fântână. „S-o mărit satul și de acum, dacă s-a văzut că satu -i mare, au reșit să facă o fântână. De un om putere nu-i, da de o mahala putere este...” – vorba unui țăran cu dialect transnistrian, care-și expune părerile sale, ici colo inserate pe parcursul documentarului. Coloana sonoră a acestui film prezintă o formă îndrăzneță și, totodată, reușită, bazată pe voci din off, zgomote, muzică și informații parvenite de la un aparat de radio. Informațiile deseori sunt în contrapunct cu cele prezentate pe ecran, accentuează importanța acestui eveniment simplu și naiv în viața universului, dar important pentru locuitorii unei mahalale. Când doi fântânari coboară în adâncul pământului, auzim: „Priveliștea oferită celor doi astronauți a fost magnifică, nevăzut de frumoasă”. În alt caz – „...metalurgii... au îndeplinit planul”, iar când femeile depun un mare efort pentru a ridica la suprafață ciubărul plin cu pământ are loc transmisiunea orei de gimnastică. Munca a ajuns la o intensitate maximă... *O liniște totală*. Izvorăște apa... oamenii în așteptare... se aude în crescendo zgomotul șuvoiului de apă. Prima găleată scoasă din fântână... prima gustare... Și din nou vocea din „off” a țăranului: „Mai scumpă decât apa nu-i nică...”

„Autorii, - continuă jurnalul moscovit, - au prezentat cele filmate nu doar ca un simplu reportaj. Fiecare cadru este bine cântărit. „Bolero” - ul de Ravel și cântecul interpretat de Edith Piaf, auzite din reproductor, nu doar întâmplător, au sunat pe o careva undă. Totul corespunde unui stil și ritm de povestire bine gândite (caz foarte rar întâlnit în filmul documentar)” [3, p. 90].

Al doilea documentar, nominalizat în această revistă prestigioasă, este *De-ale toamnei*. De data aceasta, în coloana sonoră apare un nou element – comentariul literar, destul de limitat, dar, deosebit prin maniera sa artistică și un umor național. Autorii spun că toamna pe moldoveni nu-i poți ademini nici chiar în pivniță, fiindcă muncesc și doar asta îi preocupă. Vânătorii urmăresc sălbăticiunile... Iar autorii cugetă despre aceea că nu poți lăsa natura așa, precum este, ea trebuie transformată... Bat din

plin armele și cad strigând păsările împușcate - un adevărat război. Dimineața aceste împușcături se transformă într-un zgomot răsunător de tractor care ară pașnic. Pe când un tânăr plâpând face controlul medical, autorii își amintesc cât de voinici sunt moldovenii. Dar iată și unul din cele mai atractive episoade – iarmarocul - târgul de vite. „Vaca se vre vândută”, - afirmă țăranul vânzător. Apoi, după ce au convenit la preț, ridicând mâinile, toți exclamă: „Trăiască vaca!” Mai este un episod sincron: aici, în mijlocul bălciului, pe o scenă improvizată se joacă o comedie care se încadrează foarte bine în acest mediu. Veniamin Gorohov încheie articolul cu: „N-am nominalizat autorii fiecărui film în parte. Vreau să-i numesc împreună. Regizorii Gheorghe Vodă și Vlad Ioviță, imagine – Pavel Bălan, coloana sonoră – Andrei Buruiană. Un colectiv mic unit printr-un interes de creație”. [3, p. 92].

Până la aceste filme, V. Ioviță, P. Bălan, A. Buruiană au realizat documentarul *Piatră, piatră* căruia nu i-a fost sortit să apară pe ecran: nu corespundea cerințelor standard ale vieții fericite a omului sovietic. Numai după proclamarea Independenței R. Moldova filmul a fost scos din safeu.

Opțiunea autorului coloanei sonore a filmului *Piatră, piatră* este cea pentru muzică și zgomote în continuă dezvoltare, capabile să creeze un *spațiu auditiv psihologic*. La capitolul „cuvinte” – lipsă, doar când mașina este încărcată se aude o întrebare și un răspuns: „Măi, Ioane, la paișpe? - La paișpe!” Muzica, prezentă pe panorama satului, zidurilor de piatră printre care merg pietrarii spre carieră, o constituie doina și hora, interpretate la caval de un lăutar amator din Bucovina. Odată cu intrarea în întunericul carierei zgomotele mașinelor, mecanismelor de tăiat piatra înăbușesc muzica. Munca devine tot mai intensă. Instrumentele de percuție susțin zgomotele sincrone... Dar când obosesc oamenii, obosește și tehnica, coșul ventilatorului își dă ultima suflare... Pe fondalul unei tăceri, accentuate de zgomotul sonor al picăturilor de apă, se aude o frază scurtă muzicală (o valtonă), venită de undeva, pentru a determina o stare clară și totodată incertă...

O melodie limpede ca o rază de lumină la apus de soare însoțește scăldatul pietrarilor oboșiți. Nu se aud voci, nu se aude zgomotul apei – e liniște, doar taragotul fermecat a lui Dumitru Farcaș alină sufletele oamenilor...

Întreaga coloană sonoră a documentarului *De sărbători*, realizat în anul 1968 de aceeași echipă, este o îngemănare sensibilă între *voci* din „off”, secvențe din piesele redade sincron a teatrului popular, *muzică*, *zgomote* și *ambianțe* specifice satului în timpul sărbătorilor de iarnă. Comentariile și părerile sătenilor se referă la tradițiile și momentele ce țin de aceste obiceiuri. „*Odă bucuriei*” de Beethoven, utilizată în calitate de leitmotiv, anunță apariția cetei de colindători. Începutul și sfârșitul filmului sunt foarte asemănătoare, reprezentând o ceată de colindători care apare din albul infinit al iernii și apoi (la final) se contopește cu el. Aceste cadre sunt susținute de o trimulă de tobe, de sunetul unui instrument arhaic și de zgomotul vijeliei. La capitolul „cuvinte” coloana sonoră este completată de câteva fraze rostite cu multă măiestrie de actorul Dumitru Fusu.

La studioul Moldova-film au fost realizate multe filme-portret, atât despre personalități din trecut, cât și despre contemporani. Expriarea sonoră a documentarului *Mihail Grecu. Dincolo de culoare*, realizat de regizorul Mircea Chistruga (1988), constituie vocea și muzica din cadru. „Pictura vine din vremuri îndepărtate și vine pe două căi”, susține pictorul, „...una - faci ceea ce vezi, alta – ceea ce vezi cu ochiul de dincolo.” Muzica, cu excepția celei de la începutul și sfârșitul filmului, este muzica din cadru, interpretată la vioară de Mihail Grecu și pare o continuare a celor rostite: „...trebuie să ne întrebăm cine suntem și încotro mergem? ...de ce arta ...trebuie să fie ruptă de cea populară?” Primele alunecări ale arcușului nasc melodia, urmată de nașterea tabloului – *Băiatul cu boii*. Și din nou mărturisirile în glas despre artă, poziția civică: „...Nu știi dacă viața pe care am trăit-o ar face vre-o doi bani... n-ar trebui să regret că a trecut pe lângă mine ca o fantomă...” Încărcăturile informaționale transmise prin cuvinte, cedează spațiu viorii, lăsând loc cugetării, fanteziei și imaginației spectatorului – celebra *Balada viorii* de Ciprian Porumbescu.

De o poetică aparte beneficiază documentarul *Eu, Nicolai Costenco* (1989), construit în jurul manifestării septuagenarului scriitorului. „...A fost cu țara întotdeauna” (Lida Istrati), „...ești cel mai ba-

sarabean din scriitori” (Andrei Lupan), „Eu n-am ispășit, eu am trăit calvarul...” (Nicolai Costenco). Imaginile de nonficțiune sunt amestecate cu cele subiective de ficțiune, obținute cu concursul eroului. Felicitările, spuse la adresa omagiatului, frânturile din mărturisirile eroului și a soției acestuia, expuse sincron sau din „off”, *zgomotele* și *ambianțele* (vuietul vijeliei siberiene), fragmentele de muzică ce însoțesc manifestarea verbală definesc și largesc cadrul specific în care se exprimă, subliniind senzația de realism. O asemenea structură a coloanei sonore este o repercusiune a concepției regizorale a lui Anatol Codru, un discurs audio-vizual din zona poemului cinematografic, care permite renunțarea la textul crainicului, creând o realitate de groază - oroarea calvarului. Coloana sonoră concepe stilul narativ, ce informează spectatorul cu privire la diferite aspecte ale vieții lui Nicolai Costenco.

*Vai, sărmana turturică* – încă un film despre o personalitate care și-a trăit calvarul aici, pe pământul nostru – Maria Drăgan, semnat în anul 1991 de Vlad Druc. Uvertura filmului, realizată prin intermediul *zgomotelor*, este marcată de o *liniște* accentuată a cântului fragmentat al unui pițigoii singuratec și al murmurului de turturică.

...*Semănatam viorle și-o ieșit amar și jele,*  
*semănatam busuioc, și-o ieșit pară și foc...*

„Iată în casa asta s-a născut...și-o petrecut copilăria, aici și-o murit, sărmana”, relatează vocile din „off” ale consătenilor „... măcar unul să fi venit de la Chișinău să se intereseze de dânsa... A lucrat la vie în colhoz, o cântat la club, la nunți... De când o venit nu i-am auzit cântecele la radio...” În film nu găsim nici interviurile celor de la putere, nici a coloegilor. Ar fi vorbe nesincere și false. „O iubea toată lumea, dar se uitau rău la dânsa”, spune cu durere mama Mariei. Coloana sonoră a filmului este deseori întreruptă de *tăcere*. Peisaj cu casa pustie. Sacrificarea unui miel. O fată privește iscoditor: nu știi - așteptă ceva sau acuză. *Liniște*... Din casă iese cântăreața, coboară treptele (imagini din arhivă), se apropie de lume, de orchestră și iată încet, încet apare muzica: „Tot am zis mă duc, mă duc, dar nimeni nu m-a crezut...” Nu auzim ovații nici la sfârșitul cântecului. La un moment dat, pe ecran apar o mulțime de mâini și un *zgomot* puternic. Nu sunt ovații. Oamenii cumpără pușori. Unul cade și rătațește printre picioarele mulțimii... *Vai, sărmana turturică* – cântecul care i-a marcat soarta, o *metaforă* zguduitoare ce pune spectatorul pe gânduri.

O cu totul altă modalitate de organizare a coloanei sonore conține filmul *Vorbește, Eu-le, cu min*, (1989, scenariu – Iurie Balan, regie și sunet – Andrei Buruiană). Știam doar, că viitorul erou, Gulchin, și-a vândut trupul înainte de a muri, iar în timpul primei filmări ne-am dat seama că se mai și prefăce surd. Analizând materialul filmat, am decis să apelăm la „spirit”. Astfel, a apărut un dialog-ficțiune dintre personaj și Eu-l (spiritul) său care ne-a permis dezvăluirea interiorului eroului.

**Gulchin:** ... *Grăim noi așa, da cu meseria asta a me am scăpat de două fronturi. Cu românii am scăpat de război și cu sovieticii... Veneau de pe front răniți... rămâneau și bani, și ceasuri...*

**Eu-l:** *Da,... să petreci sufletele îi drăcos lucru!...*

**Gulchin:** *Eu am idei mari și în politică, și în medicină... am scris în toate direcțiile...*

**Eu-l:** *Da cum rămâne cu... știi despre ce-i vorba?*

**Gulchin:** *A-a... să dăruiesc trupu? Da și? Trebuie s-o fac și pe asta. Cică se face o plată...*

Fragmentele scurte de muzică clasică, utilizate din „off”, accentuiază fazele dramatice (cimitirul, cadavrul, crucea – povara vieții), lăsând spectatorul să înțeleagă gravitatea și importanța momentului. *Zgomotele* selective de ambianță, cele sincrone, vădit pronunțate, în egală măsură și secvențele muzicale constată ordinea crescătoare a atitudinii sonore, menită să sporească culminația pentru ca Eu-l să pronunțe decizia: „Da, povara asta nu-i pentru noi, măi Gulchin!”

Exemplele analizate nu sunt doar un studiu de caz, mai mult, ele ne conving că, în filmul de non-ficțiune, ca și în cel de ficțiune, „vocea din „off” deschide cinematografului bogatul domeniu al adâncimilor psihologiei, permițând exteriorizarea gândurilor celor mai intime” [4, p. 135], juxtapunerea imaginii și sunetului în contrapunct permit crearea metaforelor; muzica, nejustificată ca element al acțiunii, constituie un material expresiv și convingător foarte bogat, iar tăcerea mult mai bine decât



muzica poate accentua tensiunea dramatică a unui moment. Fiecare film în parte este o operă unică ca viziune creatoare, nu presupune modele de standard. Luate în ansamblu, ele constituie evoluția arhitecturii coloanei sonore a documentarului.

Scoaterea în evidență a modalităților de structurare a coloanei sonore, cât și a sunetului, selectat și utilizat în procesul unui montaj constructiv, contribuie la obținerea unor imagini artistice, urmărind scopul de a transmite spectatorului informații, idei și, totodată, poziția autorului operei asupra unor sau altor fenomene. Gândirea estetică milenară este născută din dorința firească a omului de a povesti (în cuvinte și imagini) întregul univers în esența apariției și dezvoltării sale, iar sunetul creează o punte între realitate și inconștient, declanșează o magie a trăirii evenimentului de ecran.

În consecință, un asemenea studiu poate să fie util și să sugereze o deschidere practică a utilizării sunetului în filmul contemporan (documentar și de ficțiune), spectatorul căruia, după spusele lui Marcel Martin, „nu mai are impresia că asistă la un spectacol gata pregătit, ci că este admis în intimitatea cineastului și că participă cu el la creație...” [5, p.230].

### Referințe bibliografice

1. ARISTARCO, G. *Cinematografia ca artă*, București: Editura Meridiane, 1965.
2. ANDON, V. *Filmografia studioului Moldova-film(1952-2007)*, Chișinău: Editura Paragon, 2007.
3. ГОРОХОВ, В. *Искусство Кино, №7*, Москва: Искусство, 1967.
4. MARTIN, M. *Limbaajul cinematografic*, București: Editura Meridiane, 1981.
5. VOICULESCU, E. *A șaptea artă, vol. 1*, București: Editura Meridiane, 1966.

## DESPRE PROCESUL DE RECEPTARE ESTETICĂ DINTRE PUBLICUL SPECTATOR ȘI OPERA DE ARTĂ

### THE PROCESS OF AESTHETIC RECEPTION BETWEEN THE PUBLIC AND A WORK OF ART

RENATA STAN,

magistru, lector

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Așa cum nu există un spectator, respectiv un public în genere unic și omogen ca structură, ci o suită stratificată de publicuri, la fel nu există nici un public general și abstract al tuturor artelor. Acest articol scoate în evidență răspunsul la întrebarea ce înseamnă a fi spectator, deoarece în ultimul timp foarte des ne ciocnim de problema receptării operei de artă, fie aceasta un act dramatic – spectacol, expoziție de pictură sculptură, concert de muzica, show, ș.a.*

**Cuvinte cheie:** proces, receptare, estetică, public, spectator, opera de artă

*The way there does not exist a certain spectator, a unique and homogeneous as structure public in general, but a stratified series of audiences, the same way there does not exist a general and abstract public of all the arts. The present article brings out the answer to the question what it means to be a spectator and receiver of an work of art, because lately we have come across the problem of reception of an art work whether it is a dramatic act – a play, a picture or sculpture display, musical performance, a show etc.*

**Keywords:** process, aesthetic reception, public, audience, art work.

Pornind de la afirmația lui Brecht, care spunea că a fi *spectator* este o *artă* care se învață, putem spune că aceasta este valabilă nu numai pentru *publicul* de teatru dar și pentru orice *public* de *artă*, poate surprinde pe cei deprinși să vadă în *artă* un duminic gata mestecat de alții, bun să fie degerat fără efort și în orice condiții.

Orice *operă* nu-și dezvăluie mesajul oricui și la prima vedere. Prejudecata aceasta se datorează neglijării rolului creator, participativ, al *publicului* în cadrul *procesului* de *receptare* a *operei de artă* și a condițiilor în care el își poate exercita acest rol participativ. Psihologia și sociologia modernă a *receptării* au pus în evidență faptul că un obiect produs de activitatea umană devine fapt de creație doar în măsura în care un grup social sau societatea în ansamblul ei, chiar dacă se reflectă într-un singur individ, beneficiar socializat, îi recunoaște calitatea de valoare. Dar această capacitate de valorizare a unei creații artistice – singura prin care cineva poate deveni *public*, deci receptor activ al *operei* – nu este un dat înăscut și de la sine înțeles, ci ca o capacitate culturală și *estetică* dobândită. Nu este suficient să adunăm un grup de oameni într-o sală de spectacol, de concert sau de expoziție și să-i plasăm cu fața la scenă sau la tablou pentru ca ei să și devină, automat, *public*, adică *receptori* participativi și creatori ai acelor *opere de artă*. Dialogul real al *publicului* cu *arta* nu se poate înfripa dacă receptorii nu dispun de premisele educaționale necesare decodificării mesajului artistic al *operei*.

*Spectatorul* nostru de obicei nu este avizat, nu este pregătit pentru a recepta un mesaj artistic. Deseori la reprezentațiile teatrale vedem același *public*, persoane inițiate în domeniul dat, adică critici, regizori, actori, sau studenți care au directă legătură cu activitatea dramatică. Faptul că teatrele noastre au un *public* selectiv se datorează faptului că tînăra generație și cei care activează în alte domenii nu sunt pregătiți să perceapă mesajul transmis din scenă. Mai mult decît atît, aceștia primesc spectacolul ca un transplant luat din stradă și adus pe scenă. Dar ce înseamnă atunci a fi *spectator*?

Așa cum nu există însă un *spectator*, respectiv un *public* în genere unic și omogen ca structură, ci o suită stratificată de *publicuri*, la fel nu există nici un *public* general și abstract al tuturor artelor.

A fi *spectator* al unui fenomen artistic ce se prezintă în planul vizualității înseamnă capacitatea de a vedea ceea ce privești. Pentru că există o deosebire esențială între a privi și a vedea. Astfel a privi prezintă un act de percepere fiziologică a semnalelor optice provenite de la un obiect sau fenomen natural; a vedea este un act de *pricepere* a ceea ce a fost *perceput*. De aceea saltul de la a privi la a vedea este echivalent cu saltul din natură și cultură.

Astfel o primă condiție pentru a deveni *spectator*, deci *public* al spectacolului permanent și divers pe care-l desfășoară în fața noastră, *arta*, este aceea de a învăța să vezi. La fel cum pentru un analfabet pagina tipărită, conținând versul cel mai inspirat, metafora cea mai profundă, nu reprezintă decît o înșiruire bizară de semne negre pe o coală albă, tot așa pentru privitorul neinițiat în limbajul artistic, imaginea *receptată*, oricât de bogată și sugestivă, rămâne o simplă îngemănare de forme și culori, descifrate cel mult sub aspectul identității lor cu forme sau obiecte din natură.

Orice contemplare a unei *opere de artă* văzută și nu doar privită este o decodificare conștientă sau inconștientă. Cunoașterea regulilor de decodificare și capacitatea de a le utiliza determină nivelul de *receptivitate* al oricărui *spectator*.

Nivelul nostru de *receptabilitate estetică* este în fapt produsul socializării noastre.

A fi *spectator* presupune, fundamental, aptitudinea de a dialoga. Pentru că *receptarea artistică* nu este o stare pasivă, de așteptare și primire doar, în care informația curge într-un singur sens, pornind de la *operă*, ci un dialog în care răspunsul partenerului este esențial pentru cristalizarea acelei stări subiective ce trebuie să rezulte din fiece întâmplare eficientă între *operă* și o conștiință receptoare numită *experiență estetică*.

Pentru ca procesul de comunicare între artistul contemporan și *publicul* său să nu se perturbe până la degenerarea într-un dialog între surzi artistul trebuie să-și definească și explice termenii cu ajutorul cărora discută și să țină cont de legile receptibilității mesajului; celălalt interlocutor, *spectatorul*, va trebui să-și lase și el deoparte prejudecățile spre a încerca să audă ce vrea să-i spună *opera*. A-și defini termenii înseamnă pentru el, a-și clarifica ce așteaptă de la *artă*, a-și înțelege și motiva nevoia de *artă*. Deci, începutul dialogului cu *arta* este marcat de încercarea de a elimina bariera neînțelegerii și a prejudecății întâlnite la *spectatorul* neinstruit.

Replica *spectatorului* începe acolo unde se oprește artistul. Semnificația găsită de el în obiectul

artistic depinde de *opera de artă*, dar ea depinde și de propria condiție intelectuală și emoțională a privitorului, ca și de abilitatea acestuia nu numai de a *percepe*, dar și de a vedea opera aflată în fața ochilor săi. Totul ține de privire și de cultivarea ochiului, nu numai ca organ fiziologic, dar și spiritual. Cum observa Constantin Noica, „există un ochi exterior și unul interior. Ochiul exterior merge până la exactitatea ultimă, cel interior încearcă să prindă, cu exactitate cu tot, însuși adevărul” [1, p.39]. A câștiga un interlocutor pentru artă înseamnă să-i trezești ochiul interior. Trăim în veacul unor producții semiartistice care, - „asemenea cinematografului – cum observă C.Noica, - proiectând totul în afară, cu exactitate, spunând totul la suprafață, nu lasă loc ochiului interior” [2, p.39], singurul care ne implică în destinul obiectului valorizat, făcându-l cofratern cu propriul nostru destin intelectual. Dar trezirea acestui ochi interior nu este nici spontană și nici înăscută, ci reprezintă rezultatul unui îndelung și repetat dialog cu arta, bazat pe exigența și încrederea reciprocă, cu atât mai mult în condițiile *artei* contemporane unde *receptarea* mesajului este pândită constant de neînțelegere și denaturări.

Eventuala ignoranță a unui individ ce nu reușește să intre într-o relație optimă cu *arta* constă nu atât în lipsa informațiilor despre *operă*, artist și genul artistic a căror receptare i-au provocat dificultăți, cât mai ales în necunoașterea condițiilor psiho-fizice *perceptuale*, ce determină și fac posibile, în mod specific pentru fiecare artă, *receptarea* și înțelegerea mesajului artistic și astfel declanșarea comportamentului *estetic*.

Creerul oricărui om cu vedere normală decodifică imaginea percepută pe baza unor reguli ale vederii însușite prin experiență. Individul nu este conștient că există alte reguli, el crede ce vede și înțelege corect semnificația celor văzute în mod firesc. De fapt el a învățat un întreg set de reguli încă din timpul copilăriei. Cel ce va dori să-și extindă capacitatea de reacție la imagini artistice complexe și solicitante va trebui să se implice în ele cât mai complex cu putință, în pofida momentelor de disconfort ce pot apare în această perioadă. Motivația *spectatorului* ce caută totuși, cu perseverență, să intre în dialog cu arta modernă, conștient de efortul emoțional și intelectual pe care trebuie să-l depună, va consta în convingerea că are de-a face cu *opere* valoroase, care-l implică și-l presupun ca interlocutor și că satisfacțiile înțelegerii lor vor fi pe măsura efortului. Reușita dialogului său cu arta se bazează astfel nu numai pe inițierea sa *perceptuală*, ci și pe o serie de condiții marcate de o corespunzătoare atitudine și orientare *receptivă*, bazate pe atenție, interes și respect pentru *opera de artă*. În și prin intermediul acestui sistem de orientare *estetică* perceptivă, se manifestă funcția activă, coparticipativă, a *spectatorului*, *arta* sa de a funcționa ca *spectator*.

Pentru că simpla prezență a *spectatorului* în preajma *operelor de artă*, la îndemâna organelor sale de percepție senzorială, încă nu-l transformă, automat, într-un partener de dialog. Pentru aceasta este necesar, în primul rând, ca el să-și focalizeze atenția exclusiv asupra *operei* sau a spectacolului, decupându-l astfel din contextul audio-vizual și acordând prioritate funcției sale *estetice*. În acest sens, scena luminată desprinzându-se din întunericul sălii, are tocmai această menire, de a semnala individualitatea *estetică* a *spectacolului* în raport cu restul ambianței, pe care o izolează astfel supunând-o integral atenției noastre. Spațiul socio-cultural în care ni se desfășoară existența este saturat de semne, dintre care multe cu valoare și funcție *estetică*, de la arhitectură, mobilier, monumente și statui la tablouri, fresce sau afișe.

Orientarea specifică spre *receptarea* unei *opere de artă* începe atunci când individul vine la teatru, la concert sau într-o sală de expoziție pregătit și așteptându-se să aibă acolo o experiență *estetică*, să dobândească o impresie artistică și nu alte tipuri de trăiri sau emoții cotidiene.

Interesul îl face pe receptor capabil să interogheze forma asupra sensurilor și semnificațiilor ei; respectul îl face capabil s-o asculte și s-o interpreteze. Forma artistică se dezvăluie, așadar numai unei orientări suscitade de interes și călăuzită de respect.

Obiecției că vizitarea unui muzeu de către *publicul* obișnuit, vizionarea unei piese de teatru sau lectura cotidiană satisfac arareori condițiile *percepției* și contemplării estetice, i se poate răspunde că: din punct de vedere *estetic*, ceea ce se petrece în cazul trecerii grăbite printr-un muzeu, în precipitate grupe turistice; în timpul vizionării unui spectacol, la televizor, exclusiv pentru distracție și pe

fondul zgomotelor și activității domestice; sau a lecturii în autobus sau microbus reprezintă numai o insignifiantă apropiere de idealul contemplării *estetice*. După cum, la fel de departe de el se situează și un comportament *esthetic* aplatizat și amorfizat prin obișnuință. Tablourile ce atârnă de ani de zile pe pereții camerelor noastre, ariile de nenumărate ori ascultate, nu mai sunt decât în prea mică măsură capabile să ne trezească atenția și interesul participativ, să asigure acea prospețime senzorială pe care se bazează *percepția* și contemplarea *esthetică*. Dar ele se regăsesc și se contopesc, stimulându-se reciproc în acel comportament *esthetic* desfășurat cu sentimentul și emoția unei solemnități, a unei oficerii, motivate de aspirațiile *estetice* autentice și practicat cu totală dăruire.

*Arta* presupune ca nu numai *opera* să fie expresia sinceră a unor simțăminte și idealuri autentice, netrucate, nemimate și neconjuncturale, ci ca și dorința de artă a *spectatorului* să fie sinceră, neimpusă din afară și nerăspunzând nici unui calcul oportunist. Dar cum poți minți, sau cum te poți minți ca spectator? De pildă, nerecunoscându-ți ignoranța sau indispoziția sufletească, comunicarea ta cu arta și dând apoi vina acestei neînțelegeri exclusiv pe seama *operei*. Faptul că de multe ori te aduce în preajma artei simpla dorință de divertisment, de umplere a timpului sau de incitare a simțurilor. A acuza apoi, în aceste condiții, *opera* că nu ți se dezvăluie în intimitatea profunzimilor ei spirituale, că te plictisește și nu te emoționează, că în fața solicitărilor tale frivole și superficiale mute.

Firească, lumea este mai puțin spectaculoasă, ne atrage mai puțin atenția decât formele șocante ale artei contemporane pentru că frumosul de esență este, prin definiție, modest calm și discret. El se lasă descoperit. De aceea el se adresează exclusiv unei priviri și unor urechi ce au învățat să-l vadă și să-l audă. Dar, această formare a capacității receptive prin și pentru frumos a *spectatorului* nu se face de la sine ci presupune prilejul unor contacte repetate și pregătite cu ipotezele sale reprezentative. Iar teatrul poate și trebuie să fie un asemenea prilej. *Spectatorul* avizat știe desigur că viața datorită artei nu este rodul unui simplu transplant de pe stradă pe scenă, ci un act de negație dialectică, de recreație, de ridicare de la concret și particular la abstract, la general și universal.

Fiind condiția primară fără de care nu se poate instaura un comportament *esthetic*, percepția senzorială prin care luăm cunoștință de obiectivitatea materială a *operei de artă* trebuie să îndeplinească o serie de condiții suplimentare față de ipostazele ei cotidiene obișnuite.

Astfel, în contextul contemplării *estetice*, perceperea trebuie să fie susținută, în primul rând, de o atenție constantă și concentrată. A percepe *esthetic* înseamnă a înțelege ceea ce percepi și a fi în stare să diferențiezi percepul în conformitate cu componentele și notele sale particulare.

În al doilea rând, percepția *esthetică* trebuie să se bazeze pe o senzație de prospețime și acuitate a simțurilor, ce exclude orice stare de oboseală și epuizare fizică sau nervoasă. Contemplarea *esthetică* nu poate fi un fotoliu comod în care să ne odihnim după oboseala unei zile de muncă. În primul rând pentru că receptarea artistică este tot o activitate, ce ne solicită complex, nu numai spiritual, ci și fizic, respectiv senzorial. Cadrul solem, de sărbătoare și ceremonial ce trebuie să întâmpine contactul nostru cu arta nu prezintă doar un factor extern, de decor și de lux gratuit, cum se mai consideră uneori, ci o condiție internă a declanșării acelei dispoziții spirituale ce mobilizează și potențează capacitățile noastre de percepție senzorială.

Putem spune că percepția senzorială ce stă la baza comportamentului *esthetic* al *spectatorului* se caracterizează printr-un înalt grad de atenție, printr-o anume senzație de prospețime și vivacitate a simțurilor și prin asocierea unei aspirații precise spre percepția *esthetică*.

Pentru că simpla prezență a *spectatorului* în preajma *operei de artă*, la îndemâna organelor sale de percepție senzorială, încă nu-l transformă, automat, într-un partener de dialog. Pentru aceasta este necesar, în primul rând, ca el să-și focalizeze atenția exclusiv asupra *operei* sau a *spectacolului*, decupându-l astfel din contextul audio-vizual și acordând prioritate funcției sale *estetice*. În acest sens, scena luminată desprinzându-se din întunericul sălii, are tocmai această menire, de a semnaliza individualitatea *esthetică* a *spectacolului* în raport cu restul ambianței, pe care o izolează astfel supunând-o integral atenției noastre. Spațiul socio-cultural în care ni se desfășoară existența este saturat de semne, dintre care multe cu valoare



și funcție *estetică*, de la arhitectură, mobilier, monumente și statui la tablouri, fresce sau afișe.

Orientarea specifică spre *receptarea unei opere de artă* începe atunci când individul vine la teatru, la concert sau într-o sală de expoziție pregătit și așteptându-se să aibă acolo o experiență *estetică*, să dobândească o impresie artistică și nu alte tipuri de trăiri sau emoții cotidiene.

Dacă *spectatorul* nostru ar fi inițiat în domeniul esteticii, eticii, filosofiei, istoriei artelor, psihologiei, pedagogiei, sociologiei, ar sesiza mai ușor mesajul transmis, *receptarea operei de artă* fie acela spectacol, expoziție de pictură, sculptură, concert simfonic, jazz, ar da de gândit unui *public* avizat, l-ar stimula să descopere ascunsul, ar putea să-l influențeze în a vedea problema.

Rolul principal pe care îl avem noi pedagogii este de a pregăti studentul, viitorul consumator de artă, de al face să gândească și să perceapă, să extragă din lucrurile care îi par inutile esențialul, și putem să-l inițiem în aceasta prin intermediul disciplinelor de cultură generală numite mai sus. S-ar părea că filosofia etica, *estetica*, psihologia, pedagogia și sociologia sunt doar niște discipline teoretice, care după cum consideră unii dintre noi și unii dintre studenții noștri că își pierd timpul mergând la orele de curs, sunt inutile, atunci pot să afirm că datorită acestor discipline, și că studenții, viitorii tineri specialiști, care frecventează aceste ore adeseori găsesc răspunsuri la multe întrebări pe care și le pun nu numai referitor la persoana proprie, dar și la cele ce țin de societate și evoluția acesteia. Suntem o instituție de artă și studenții noștri pe lângă orele de specialitate mai au nevoie și de cunoștințe de cultură generală, pentru ca după finisarea studiilor să nu depindă de nimeni din punct de vedere intelectual, să poată singuri lua niște decizii, să facă concluzii și să rezolve ceva în domeniul lor în măsura posibilităților pe care le au.

În nici o etapă a procesului de *receptare* artistică rolul hotărâtor al *publicului*, responsabilitatea sa în desăvârșirea și încheierea procesului de comunicare artistică nu devin atât de evidente ca în fenomenologia transpunerii *operei de artă* în obiect *estetic*. Putem avea despre o *operă de artă* percepții imperfecte sau neîncheiate, fie datorită unor greșeli de execuție - în cazul unui solist, recitator sau actor necorespunzător - fie datorită unor conjuncturi nefavorabile: zgomot, lumină insuficientă, lipsă de informație și educație *estetică* a *publicului*, analfabetism etc. În toate aceste cazuri, datorită percepției neizbutite, deși opera de artă este prezentă în materialitatea ei, ca dat obiectiv, apariția obiectului *estetic*, ca fapt de trăire subiectivă, este împiedicată. În vreme ce *opera de artă* reprezintă o entitate reală, existând în lume ca un obiect material între altele, obiectul *estetic* este un dat ideal, el există numai ca o reprezentare sau ca o semnificație în conștiința *spectatorului*.

Dufrenne afirma că: „*Opera de artă* nu are decât o existență virtuală sau abstractă, existența unui sistem de semne încărcat de sensibilitate, fapt care permite viitoarea reprezentare... Aruncându-și privirea asupra obiectului, *spectatorul* însuși va constitui această reprezentare scoțind la lumină sensibilitatea care doarme în el. Ceea ce artistul a creat nu este încă în întregime obiect *estetic*, ci numai posibilitatea oferită obiectului de a fi, atunci când sensibilul, prin privire, este recunoscut ca atare. Obiectul creat de artist nu dobândește o existență proprie și specifică decât prin colaborarea cu *spectatorul*” [3, p.234].

Deși *spectatorul* și *opera de artă* se află față în față, obiectul *estetic* poate întârzia să apară. Numai în momentul în care *spectatorul* se decide să aparțină în întregime *operei*, urmând o percepție ce nu-și propune să fie altceva decât *percepție*, *opera* îi va apărea ca obiect *estetic*. Două sunt, așadar condițiile ce permit apariția obiectului *estetic*: prezența fizică deplină și efectivă a *operei de artă* și prezența unui *spectator* cu o *percepție* avizată și orientată exclusiv spre respectiva *operă*.

Întrucât actul *receptării* este izomorf celui de creație, îseamnă că gustul *spectatorului* deține și el o componentă creatoare, bazată pe anumite înclinații înnăscute. Acestea pot fi dezvoltate prin educație sau atrofiate prin neglijare, orientate într-o direcție sau alta, dar fundamentul lor psihologic este dat de structura specifică a individului.

Emoția artistică se constituie în actul *receptării* ca rezultată a bunei funcționări a percepției și orientării artistice ca și a gustului, reprezentând transformarea reacțiilor perceptive., exprimate prin

formele elementare ale facultăților afective, în modificări corelative care dezvăluie unitatea obiectului cu sensibilitatea. În planul trăirilor subiective, emoția ține de componenta hedonistă a orientării estetice, fiind expresia acelei satisfacții prilejuite de obiectul estetic, ca rezultat al unei cunoașteri care îmbogățește psihicul prin dezvoltarea activă și organizată a imaginarului. Cei care se apropie de artă cu intenția exclusivă de a analiza, diseca, descrie și evalua, vor ajunge probabil să știe totul despre... nimic. Deoarece le va scăpa însuși sufletul artei - vocația ei emoțională, sentimentul, singurul prin care părțile materiale, componente ale operei, se instituie într-un întreg cu sens, devin ceva, în planul valorilor artei. De câte ori, în timpul unui spectacol de teatru sau al unui concert, nu întâlnim asemenea profesioniști notându-și cu conștiinciozitate și fața încruntată anumite tehnice, dar scăpând tocmai valul de emoție ce, inundând sala, i-a ocolit, căci i-a găsit nepregătiți, nereceptivi sufletește, și când toți ceilalți aplaudă cu însufletire ei rămân interziți, mascându-și neînțelegerea

prin severitatea și pretențiile unei intransigente estetice elevate. O asemenea *receptare* se consideră doctă, dar este numai inaptă.

Așadar, care ar fi calea cea mai propice unei însușiri eficiente a *operei de artă*, între simpla desfătare naivă și cea doctă, însoțită de judecata estetică? Să-l lăsăm pe Goethe să ne călăuzească: „Există trei categorii de receptori: una a celor care se desfată fără să judece; o alta a celor care judecă fără să se desfete; și una de mijloc, a celor care judecă desfătându-se și se desfată judecând. Aceștea din urmă recrează în fapt și pe cont propriu opera de artă” [4, p.290].

#### Referințe bibliografice

1. NOICA Constantin. *Modelul cultural european. În: MAȘEK.V.E. Arta de a fi spectator*. București. Ed. Meridiane. 1986.
2. MAȘEK.V.E. *Arta de a fi spectator*. București. Ed. Meridiane. 1986.
3. DIFRENNE Mikel. *Fenomenologia experienței estetice* vol.I. București, Minerva 1981.
4. CÎMPEANU Pavel. *Oamenii și tetru. Privire sociologică asupra publicului*. București, Meridiane 1973.

## FILMUL DE ARTĂ DIN PERSPECTIVA CONDIȚIILOR ESTETICII

### ART FILM FROM THE PERSPECTIVE OF AESTHETIC CONDITIONS

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar, cercetător, doctor,  
Institutul Patrimoniul Cultural al A.Ș.M.

*Un film de artă prezintă un proces interactiv de consolidare a diferitor genuri de artă, lucrări existente deja, afirmate sau care prezintă un subiect de reinterpretare pentru cinești în limbaj cinematografic ce scoate în evidență (prin metode de corectare, montare, redactare, sonorizare) conotații neverosimile în lucrările originale, cu noi accente și semnificații. Este o modalitate de a crea o lucrare de artă – un film estetic de artă.*

*Autorul pune accentul pe impactul estetic al acestui proces. Acest fenomen poate fi ilustrat prin filmele de artă produse de astfel de regizori ca Alain Resnais (Van Gogh, Guernica), Cornel Mihalache (A Sculptor), Vlad Druc (Obsesie, Aria).*

**Cuvinte cheie:** proces de sintetizare, film de artă, expresie cinematografică, montaj asociativ, mesajul filmului, hermeneutica filmului.

*An art film deals with an interactive process of consolidation of different art genres, already completed or subject to interpretation by filmmakers in their cinematographic language, which emphasize (by means of revising, cropping, editing, voicing) inconceivable connotations in original works, new accents and meanings. This is the way a new work of art is being created – an autonomous aesthetic art film. The author focuses on the aesthetic consequences of this process. It can be illustrated by art films of such directors as Alain Resnais (Van Gogh, Guernica), Cornel Mihalache (A Sculptor) Vlad Druc (Obsesie, Aria).*

**Keywords:** synthesizing process, art film, cinematographic expression, associative editing, film message, the hermeneutics of a film.

Arta și cultura, având mereu în centrul atenției misterul și psihologia actului de creație, în paralel cu ființa umană – creatorul și consumatorul acestora, au fost mereu în atenția cineaștilor, impunându-se ca subiecte complexe pentru diverse investigații cinematografice și ocupând un loc aparte în evoluția artei cinematografice de ficțiune și nonficțiune. De aceea, evoluția cinematografului de nonficțiune, care este cel mai exact seismograf al mutațiilor din epicentrul realității, este de neimaginat în afara filmelor despre artă și cultură, despre tainele actului artistic.

Filmografia studioului *Moldova-film* numără peste două sute de filme cu tematica respectivă, inclusiv filme care “slujesc” arta (filme-concerte, filme-spectacole, filme- expoziții), filme-portrete și filme-eseuri. Această cifră include și un număr, deși foarte modest, de veritabile *filme de artă*.

Pentru unii regizori *filmul de artă* a fost un refugiu de la tematica dogmatică impusă de fostul regim totalitar. În acea perioadă s-a creat, totuși, o serie de filme care au rezistat intemperiei timpului, prezentând și astăzi un interes artistic și cognitiv. Spre exemplu, filmele regizorilor Vlad Ioviță – *De sărbători, Dansuri de toamnă*; Emil Loteanu – *Măria sa Hora, Frescă pe alb*, trilogia *Svetlana Toma, Grigore Grigoriu, Eugen Doga, Ecoul văii fierbinți*; Anatol Codru – *Alexandru Plămădeală, Neam pe pietrari*; Iacob Burghiu – *Vlad Ioviță, Balada lemnului*; Vlad Druc – *Goblen, Firul viu, Și obosite mâinile tale*, Mircea Chistruga - *Confesiune, Mihail Grecu. Dincolo de culoare* și a.

Capacitatea filmului de nonficțiune permite reproducerea fidelă a artei interpretative a actorului, mișcarea grațioasă a balerinei, virtuozitatea muzicianului, frumusețea, coloristica lucrărilor de artă plastică. Spectatorul poate să-și dea seama doar parțial de valoarea lucrărilor prezentate pe ecran, toate acestea fiind departe de *filmul de artă*.

Analizând filmul documentar de artă, putem constata că în această categorie de filme se declanșează un proces interactiv de *sintetizare* a mai multor genuri de artă. Aici operele de artă deja finisate (arte plastice, goblenuri, coregrafie, arta interpretativă, arta populară și a.) nu sunt transferate automat pe peliculă de cinema sau pe suport video, ci sunt supuse viziunii, interpretării cineaștilor, evidențiind unele sensuri nebănuite în opera originală, accente și semnificații noi. În aceste filme, operele de artă, fiind redimensionate (prin montaj, mișcări de aparat, cadraj și alte operații), sonorizate (prin accent sau efect sonor, partitură muzicală, comentariu literar și a.) și, în general, recompuse sau recreate pe bază de noi principii, ritmuri, criterii estetice, într-un alt *limbaj* – cel *cinematografic* – obțin noi dimensiuni, noi valențe artistice. Astfel se creează o nouă operă – *filmul de artă* – cu statut artistic și estetic de existență autonomă. Autorii acestor filme sunt conștienți de faptul că acest gen atinge nivelul artei veritabile atunci, când sinteza valorilor diverselor genuri de artă generează un produs subiectiv cu pronunțate valențe reflexive ale viziunii cinematografice, depășind astfel sincretismul inițial printr-o nouă interpretare.

De abea în 1993, când cenzura ideologică a cedat puțin din pozițiile sale, regizorul Vlad Druc se lansează cu *filmul de artă* – în sensul noțional al cuvântului – *Obsesia*, creat pe baza lucrărilor plasticianului Lică Sainciuc, cunoscut prin opera sa cu frecvente evadări de la realitatea concretă sau de la viața terestră în niște universuri imaginare sau virtuale, creând unele asociații cu lumea de pe pânzele lui Bosch sau Chagall. Iar în unele pânze se află în epicentrul realității, manifestându-se ca un martor fidel al cotidianului și lucrările poartă caracterul unui vădit naturalism – interpretat, totuși.

Prin procedee și mijloace audiovizuale specifice filmului de nonficțiune cineastul Vlad Druc reușește să transforme universurile propuse de plastician în niște stări grave. Realitatea de pe pânze recreată în parametri audiovizuali obține volum, ritm, sonoritate, devine mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc neglijabil, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune a lucrărilor implicate în acest proces de *sintetizare* a mai multor genuri de artă.

Frecvența unor elemente erotice redată într-un mod naturalist în mai multe lucrări ale plasticianului, cât și repetarea imaginilor de nuduri urâte (selectate special), filmate și montate de către regizor în ambianțe respective, pot fi abordate de pe pozițiile principiilor esteticii urâtului, ce permite elucidarea viziunii artistice asupra varietății infinite a lumii, asupra efortului de surprindere a acestor doi artiști a aspectelor originale, specifice vieții umane, dar mereu ascunse sau trecute în sfere mai voalate.

Dar, există, totuși, și o estetică a urâtului – ar dori să ne spună și plasticianul, și cineastul. O estetică, despre care în perioada realismului socialist, când totul era frumos și perfect, nici nu se putea vorbi. Dar, după cum afirma esteticianul german Karl Rozenkranz, "...formarea unor ipostaze ale urâtului în și prin artă este nu numai posibilă, dar și necesară, această necesitate decurgând din universalitatea conținutului artei, ce reflectă imaginea de ansamblu a fenomenului lumii"[1, p.361].

Astfel, *Obsesia* rămâne a fi primul film cu adevărat de artă în filmografia autohtonă, în care se încearcă diverse și profunde investigații cinematografice ale universului creației unui artist plastic.

Cu totul de altă natură este materialul primar ce constituie baza lungmetrajului *Aria*, dedicat celebrei interprete Maria Cebotari, care, născută în Basarabia la începutul secolului trecut, în scurt timp se afirmă în Germania, devenind Primadona Operei din Drezden, Berlin și Viena (1931-1949). Aplaudată în zeci de spectacole pe cele mai mari scene ale lumii, protagonistă într-o serie notorie de filme muzicale ale timpului, Maria Cebotari rămâne a fi una dintre cele mai remarcabile personalități ale artei interpretative europene.

Materialul iconografic, cronică cinematografică a timpului, fotografiile din viața scenică și, desigur, secvențele din cele opt filme muzicale, în care Maria Cebotari s-a produs în roluri titulare (*Cântec de leagăn*, *Visul Doamnei Butterfly*, *Giuseppe Verdi*, *Iubește-mă*, *Alfredo* ale regizorului italian Carmini Gallone; *Maria Malibran* al regizorului Guido Brignone și a.) au constituit materialele primare pentru filmul *Aria* al regizorului Vlad Druc.

Interferențele, intersecțiile și ciocnirile dintre destinul dramatic al artistei și lumea dramelor interpretate de ea au fost structurate după principiile unei piese muzicale și anume a ariei: cu un preludiu, trei acte și un acord final. Se evidențiază actul *Vocea în flăcări*, unde, peste Berlinul ruinat, se revarsă vocea nostalgică, plină de durere a Mariei. Acel Berlin, care nu demult a aplaudat-o furtunos, acum e distrus până la temelii. Din film aflăm că traiectoria ei artistică s-a întâmpnat să se împletească cu cea mai dramatică rătăcire a țării care a adăpostit-o. Vocea ei de înger se zbătea deasupra unei Europe în derivă, inundată de ură, sânge și lacrimi. Se părea că arta nu mai are nici o putere asupra degradării umane. Dar Maria Cebotari a cântat. Atunci, când semnul distrugerii plana asupra existenței umane, ea și-a dedicat viața creației – datoria unui artist în pofida oricăror timpuri...

Secvențele îngrozitoare de cronică cinematografică montate într-un ritm allegro, vocea fermecătoare a Mariei și comentariul literar inspirat copleșesc spectatorul.

Epizodul cel mai tulburător al filmului este actul *Adio Butterfly*, unde se dezlănțuie sfârșitul tragic, la numai treizeci și nouă de ani, al Mariei Cebotari. A acelei ființe firave care, înstrăinată de ai săi, a știut să rămână demnă într-o epocă de dureroase privațiuni și prăbușiri... E foarte zguduitoare în acest context și *Testamentul Mariei Cebotari*, care se pronunță pe imaginea - foarte reușit surprinsă și cromatic, și grafic - a unor nori fioroși și grei de toamnă târzie. Printre ultimele dorințe ale Mariei lăsate testamental emoționează actualitatea uneia din ele caracteristică destinului multor mari artiști: "Cu părere de rău, mai am de plătit administrației Teatrului o datorie de circa șapte mii de șilingi..."

Montajul, accentele muzicale, leitmotivul filmului - calea ferată - ce leagă organic toate actele structurate foarte reușit au generat condițiile unui înalt nivel artistic al filmului *Aria*.

Imaginile tuturor artelor figurative dispun de mari forțe semnificative, de energii spirituale ascunse, care pot fi puse în valoare prin limbajul audiovizual al filmului. Procesul de sinteză se extinde, integrând construcția, structurile și tempo-ritmul materiei prime. Operele de alte genuri de artă - deja finisate - trec prin alt limbaj către forma finală - filmul, care, alimentându-se astfel din artele tradiționale, devine o artă a dinamicii elementelor constructive. Pictura, teatrul, coregrafia, arta interpretativă supuse diverselor procedee și modalități de *expresie cinematografică*, cum ar fi viteza ralenti, unghiulația, mișcarea inversă a imaginii, anșeneul, travlingul, supraimpresiunea, diversele mișcări de aparat se structurează într-o compoziție dinamică. Prin montaj, efecte sonore și comentariu literar operele originale "topite" în structurile filmice sunt interpelate, recreate, obținând noi dimensiuni, noi valori.

O altă viață capătă pe ecran opera emblematică a sculpturii moderne *Poarta sărutului* de la Târgu



Jiu. Concepută de marele artist Constantin Brâncuși într-o compoziție statică, într-o plastică deosebită, gândită pentru dănuirea ei și a noastră prin timpuri, în filmul, *Sculptorul* al regizorului Cornel Mihalache, aceeași operă obține o nouă dinamică a formelor: o vedem proiectată pe cer ca pe o Poartă a Universului. Iar imaginea cu mișcarea lentă a camerei pe verticala *Coloanei infinitului* însoțită de divina “muzică a sferelor” trece prin sufletul nostru până la ciocnirea cu infinitul sau cosmosul, creând o stare de taină și sublim...

Cu totul altfel – mai statice, mai monumentale ca în natură – par a fi aceleași lucrări ale artistului în filmul *Brâncuși la Târgu Jiu* al regizorului Erich Nussbaum – un film mai vechi la care a colaborat și scriitorul Tudor Arghezi.

Și într-un caz, și în altul este vorba de măiestria interpretării, de nivelul de percepere de către cineast a esenței fondului ideatic și a elementelor formale ale operelor artistice originale. Există, totuși, și limitele acestor interpretări, căci o dramatizare artificială, o disecare nemotivată a părții de la întreg, un comentariu departe de subiect pot denatura esența originalului, substituind-o cu ceva străin operei originale ce stă la baza filmului.

Să ne amintim de un exemplu antologic din filmografia europeană a filmului documentar de artă. E vorba de filmul *Guernica* al remarcabilului regizor francez Alain Resnais, creat pe baza unei compoziții originale a lui Pablo Picasso – fresca *Guernica* – o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra violenței.

În film regizorul utilizează un *montaj asociativ* nervos, transformarea bruscă, accentuarea impredictibilă a liniilor și detaliilor de profunzime, atât din planul întâi, cât și din planul doi, vocea ferventă a vestitei tragediene Maria Casares, care recită versurile pline de indignare și durere ale lui Paul Eluard, jocul de lumini și umbre peste taurii înnebuniți de furie, peste imaginea deformată a calului în agonie, peste floarea ce se risipește (filmări ralenti) pe fundalul zgomotului apocaliptic produs de avioanele cu reacție și de bombardierele căzânde. Toate acestea conferă imaginii dimensiuni inimaginabile, vin să interpreteze, recompunând o nouă viziune - a cineastului Alain Resnais – asupra coșmarului bestial din cea mai tragică noapte a orașelului spaniol Guernica. Regizorul interpretează în felul său și *mesajul filmului*, concretizându-l și orientându-l împotriva spiritului agresiv, distrugător al fascismului. Aici se realizează ideea reputatului filmolog Andre Bazin despre aceea că în *filmul de artă*, „denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care le conține”[2, p.131].

În filmul *Guernica*, spre exemplu, nu numai că întâlnim viziuni a mai multor monștri sacri (Picasso, Resnais, Eluard, Casares), aici s-au ciocnit și diverse moșteniri spirituale, straturi de cultură, mitologie (semnificațiile Taurului, Calului, Păsării, Floarei), care provoacă scurt circuit la atingere cu absurditatea realității sângeroase a războiului. În acest context ne dăm seama că omul este o bestie, e lumină, e nimic...

Complexitatea acestui gen de film, cum este documentarul de artă, prin tendința sa de a demonstra lumii ceva mai semnificativ, mai important, mai profund decât operele originale necesită și noi metodologii de valorificare. *Filmul de artă*, credem, poate fi o prerogativă a *hermeneuticii*.

Într-o serie de filme pot fi aplicate principiile de investigare hermeneutică asupra unui aspect mai pronunțat în opera cinematografică: *hermeneutica sistemelor simbolice și metaforice*, prin care afară de geneza semnificațiilor directe, indirecte și ascunse s-ar putea efectua și o tipologie a acestor imagini artistice frecvente în filmele autohtone de artă (*De sărbători*, *Alexandru Plămădeală*, *Neam de pietrari* și a.); *hermeneutica tăcerii* va explora semnificațiile “metaspațiului” filmic, când imaginea propriu-zisă rămâne la nivelul inexpresibilului, semnificații adesea mai profunde decât cele exprimate obișnuit, există „un limbaj” al tăcerii (*Fântâna*, *Goblen*, *Aria*, *Aici departe*); *hermeneutica structurii* (ca și hermeneutica formei) exprimă anumite sensuri, implicând astfel o valoare pronunțată de comunicare (*Aria*, *Mihai Greco*. *Dincolo de culoare*); *hermeneutica subiectului* va explora originea, sensurile și valoarea subiectului care în unele filme, dincolo de importanța dramaturgică, poartă și o serie de semnificații

(*Frontiere, Vremuri de a trăi, Aria, Tata, Binecuvântare, Aici departe*).

Noile tehnici și tehnologii ale epocii imaginii, în care suntem și noi implicați, creează condiții benefice pentru evoluția artei cinematografice de nonficțiune, pentru cele mai diverse investigații ale actului artistic, ale tuturor genurilor de artă, pentru noi viziuni și interpretări ale acestora prin intermediul filmului documentar de artă, prin procedeele și modalitățile sale audiovizuale, presupunând o estetică aparte a filmului de artă, noi principii și metodologii de valorificare.

### Referințe bibliografice

1. ROZENKRANZ, K. *O estetică a urâtului*. București: Meridiane, 1984.
2. BAZIN, A. *Ce este cinematograful?* București: Meridiane, 1968.

## ASPECTE ALE STATUTULUI ARTISTULUI — REPERE ECONOMICE ÎN SOCIETATEA CULTURALĂ ACTUALĂ

### ASPECTS OF THE ARTIST'S STATUS — ECONOMIC REFERENCE POINTS OF THE CURRENT CULTURAL SOCIETY

ALEXANDRU BOUREANU,

lector universitar, doctor,

Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere, Departamentul de Arte, România

*Valoarea intrinsecă a artistului și lipsa abordării sale ca potențial factor de dezvoltare în societatea contemporană este principala direcție de cercetare în articolul nostru. Abordarea bivalentă dintre limbajul managerial și cel specific studiilor culturale, conduce spre o descifrare și o identificare a studiului de caz despre artistul de astăzi, în demultiplicarea potențialului său creator și pragmatismul relațiilor pe care le stabilește cu societatea de consum actuală.*

**Cuvinte cheie:** actor, statutul artistului, management cultural, piață culturală.

*The intrinsic value of the artist and the lack of his approach as a potential factor in the development of the contemporary society is the main research aim in our article. The bivalent approach between the managerial language and the one specific of cultural studies has led to a decoding and an identification of the case study about today's artist, about the multiplication of his creative potential and the pragmatism of the relationships established with the current consumer society.*

**Keywords:** actor, artist status, cultural management, cultural market.

Resursele umane reprezintă principala forță de producție a societății, vizând elementele de ordin tehnico-economic cât și social-istoric, ele trebuie înțelese și tratate ca totalitatea aptitudinilor fizice și intelectuale pe care omul le utilizează în procesele de producție, necesare existenței sale.

Vorbind despre rolul primordial al resurselor umane, la scara întregii societăți, specialiștii în domeniul managementului afirmă că „resursa umană este singura creatoare, nu numai sub aspect economic, ci și sub aspect spiritual, științific” [ 1, p. 449 ].

Dacă am imagina compania de teatru asemenea unui stup, atunci actorul îl putem identifica cu „albina” ce produce mierea. Aici vom putea enumera câteva din considerentele în sprijinul afirmației noastre.:

- Actorii produc și reproduc factorii obiectivi ai producției, prin creația lor;
- Actorii recrează și stimulează mijloacele de producție ale actului artistic, ca produs final;
- Actorii transformă obiectul muncii lor în servicii publice;
- Actorul reprezintă unicul factor ce creează și inovează întru noi valori;
- Actorii influențează eficacitatea utilizării resurselor materiale și financiare ale companiei.

Noile tehnologii nu se pot substitui contactului direct între artist și publicul său, nici practicilor tradiționale de artă.<sup>1</sup>

Ținând cont de rolul preponderent al artei, al creației și al experienței artistice în dezvoltarea intelectuală, psihică, emoțională și senzitivă a copiilor și a adolescenților, inițierea în diferitele discipline și studiul acestora trebuie să fie *considerate parte egală cu alte discipline din sistemul educativ*.<sup>2</sup>

Principalul element al creativității, care o definește terminologic și faptic este generarea de idei noi. În munca de construcție și creație a unui rol, actorul nu poate aduce pe scenă decât un personaj echivoc, nou, original, cu o amprentă puternică a personalității și caracterului interpretului. Apariția unui nou produs pe piața teatrală, în speță a fiecărui act artistic, are deja un caracter de „idee nouă”, iar schimbul care se realizează pe piață prin „consumul” cultural este tocmai definiția **inovației** în sens economic.

O analiză a unui **sistem de indicatori** care să exprime procesul inovațional demonstrează caracterul competitiv al artei actorului pe piața culturală:

Nr.	INDICATOR <sup>1</sup>	ÎN ARTA ACTORULUI
1.	Număr total al invențiilor existente	Totalitatea rolurilor de marcă în teatru 100%
2.	Numărul total al invențiilor aplicate	Cheltuielile de personal 80% și producție 20%
3.	Cheltuieli pentru invenții	0
4.	Volumul total al economiilor postcalculate pentru invenții	Turnee în străinătate aducătoare de profit
5.	Volumul total al încasărilor valutare realizate din valorificarea invențiilor	Totalitatea producțiilor de succes
6.	Numărul total al inovațiilor existente	100%
7.	Numărul total al inovațiilor aplicate	Cheltuielile de personal 80% și producție 20%
8.	Cheltuieli pentru inovații	Salarii, cronici, premii și distincții exhaustive
9.	Volumul recompenselor pentru inovatori	0
10.	Volumul total al economiilor postcalculate / inovații	

Arta actorului nu a beneficiat inițial de tratate proprii. Deși există o succesiune de teorii asupra teatrului, de la gândirea filozofică greacă în sec. IV î.Hr. până la estetica occidentală în sec. XIX, de la Aristotel la Hegel, toate se concentrează asupra textului, considerând poezia dramatică esența artei teatrale. Teatrul era asimilat poeziei, iar discursul estetic asupra acestei arte, asumat ca formă unei poetici.

La latini și în epoca clasică, actorul era înfățișat din punct de vedere al elocinței și artei oratorice, iar arta actorului se reducea la „a pronunța bine un discurs”. Astfel, în „Oratoriul”, Cicero (106-43 î.Hr.) stabilește o paralelă între arta actorului și elocință.

În epoca clasicistă „*Méthode pour bien prononcer un discours et le bien animer*”, scrisă de René Bary în 1679, servește deasemenea predicatorilor și avocaților, chiar dacă fusese dedicată la vremea respectivă actorilor.

În *Secolul Luminilor* apăreau tratatele de declamație, gramatică sau pronunție, precum și primele monografii asupra formării actorului. Tot atunci are loc emanciparea actorului. Textele se divid în manuale practice și teoretice asupra artei sale, sub diverse forme: memorii, scrisori, dialoguri – de cele mai multe ori scrise de către actori.

Abia Diderot<sup>3</sup>, în scrierile sale despre teatru, în discursurile asupra poeziei dramatice, vorbește despre *execuția concretă a unui arte*, de o practică particulară.

Arta actorului este procesul de metamorfozare a **SENTIMENTELOR**, sfera de proveniență a acestora aflându-se în psihanaliza și psihotehnica redării acestora, în prezența unui public-receptor și a unui **emițător** denumit **ACTOR**.

Multidimensionalitatea resurselor și a naturii umane constituie obiectul și subiectul artei teatrale.

1 Declarația finală a „Congresului mondial asupra condiției artistului”, art. 33. UNESCO 24 sept 2003.

2 Idem.

3 Denis Diderot: „*Paradoxe sur le comédien*” sec. XVIII, publicată abia în 1830, poate fi considerată ca primă apropiere teoretică modernă asupra artei actorului.

Arta actorului are un caracter nelimitat, impus prin dualitatea și contradicțiile ființei umane, având ca preocupare nemijlocită omul, de la studiul reacțiilor sale minime, fizico-gestuale, până la reacțiile psihosomatice complexe.

Teatrul are rolul important de a educa și cultiva spectatorul, indiferent de trăsăturile biologice sau nivelul său de instrucție. Scopul teatrului rezidă în a fi *oglindea realității* [2, p. 675] umane concrete, în mod obiectiv și, totodată subiectiv, tinzând spre descoperirea și înfățișarea vieții omului sau a idealurilor acestuia.

În *Recomandarea UNESCO*<sup>4</sup>, prin termenul « artist » se înțelege orice persoană care creează sau participă prin activitatea sa, la crearea sau recrearea unei opere, ca *autor de opere literare sau artistice sau titular de drepturi conexe dreptului de autor*, care consideră creația artistică drept un element esențial al vieții sale. Acesta contribuie astfel la dezvoltarea artei și culturii și este recunoscut sau caută să fie recunoscut ca artist, fie că este legat sau nu prin activitatea sa de o organizație profesională.

Dacă în România libertatea de exprimare, suprimarea cenzurii, accesul la informație/cultură ca și drepturile sindicale sunt un *acquis* al ultimului deceniu, nu același lucru s-ar putea spune despre respectul ce trebuie acordat operei artiștilor, recunoașterea publică a valorii muncii lor creatoare și garanțiile economice la care aceștia sunt îndrituiți.

Perpetuarea statutului de „funcționar” al majorității artiștilor nu este de natură să încurajeze dezvoltarea sectorului cultural. De asemenea, trebuie schimbată opinia *societății civile* astfel: Nu există „*cheltuieli*” pentru acest sector terțiar al economiei, ci mai degrabă „*investiții*” în artă și cultură!

Așa cum este firesc, în economia de piață, toate profesiile au suferit transformări și metamorfoze istorice. Profesiile artistice, din punct de vedere al statutului economic, dar și al portofoliului de sarcini de muncă, au cunoscut dificultăți multiple.

La începutul sec. XX artistul reprezenta un model și un exemplu de cultură și etică socială. Populația recunoștea valoarea și importanța actorului ca mesager al valorilor culturale și sociale românești. Publicul spectator umplea sălile companiilor de teatru, atât pentru a-și vedea „idolul”, dar și pentru a se regăsi în personajele sau situațiile create pe scenă. Teatrul reprezenta locul de spiritualizare și înnobilitare a poporului.

Astăzi actorul este redus la rangul de cetățean printre cetățeni, un lucrător executând o meserie mai particulară. Demitizarea artistului o identificăm și într-o serie de cauze interne, dar mai bine precizată în cauze externe.

*Cauzele interne* țin de subiectivitatea artistului care, retras în munca de creație, ignoră sau refuză înțelegerea problemelor economice ale societății contemporane, fiind mai mult preocupat de actul artistic decât de partea pragmatică a vieții.

*Cauzele externe* au apărut odată cu schimbările socio-politice și economice ale deceniului trecut. Referitor la starea actuală a politicii culturale românești experți în domeniu au constatat<sup>5</sup>:

- lipsa de competență la nivelurile decizionale;
- lipsa mijloacelor financiare pentru proiecte inovatoare;
- lipsa mijloacelor financiare pentru arta contemporană și noile producții;
- lipsa unor date și a unor materiale de evaluare, de încredere la nivelurile central și local;
- necesitatea de a crea sau responsabiliza o „agenție” care să organizeze turnee, expoziții, spectacole la nivel național.

Lipsa unor organe care să se ocupe de circulația internă a valorilor artistice, neregularitățile și haosul din sistemul de informare dinspre Ministerul Culturii către instituțiile culturale și politica de descentralizare, încă ambiguă, au dus mulți actori independenți într-o stare de confuzie și inerție.

O altă cauză externă o identificăm în *industriile culturale*, prin dezvoltarea pieței „*Show-biss*”<sup>6</sup> sau „*Show-*

4 Recomandarea UNESCO – privind Statutul și drepturile artistului din 1980

5 Seminarul internațional „Polices for Culture” –Sinaia, România, 6 -8 iulie 2000, organizat de Fundația „ECUMEST”cu concursul Ministerului Culturii.

6 Din engleză, *Show business* – afacere cu spectacol.



*bizz*”-ului. Astfel, au apărut o serie de „meserii” care au banalizat și au demitizat reprezentarea artistului.

Exemplele cele mai frecvente le întâlnim în diverse emisiuni TV, pe toate posturile de televiziune românești. Așa-numitele *vedete* de televiziune, le regăsim pe afișele spectacolelor *de duzină* în toate orașele României, cu titulatura de *actori*.

Manipularea publicului spectator, de către indivizi cu interese financiare considerabile, are un efect negativ asupra noțiunilor de cultură și artă, dar și a comportamentului moral și etic în societate. Fără a avea mijloacele unui actor profesionist, recunoscut de către specialiștii în domeniu (teatrologi și critici de teatru), așa-numiții *actori* aduc prejudicii grave imaginii și gustului consumatorului de cultură despre ceea ce reprezintă arta actorului.

În acest caz, când rațiunea de a fi a actorului ca artist pierde teren, critica are datoria elaborării unui ansamblu de doctrine coerente. Pentru a deveni eficient și eficace, acest ansamblu ideologic trebuie să fie adaptat la obiectivul enunțat, adică să ofere o reprezentare credibilă, dar nu prea îndepărtată de tradiția cultural-artistică. Inamicul odată reperat, trebuie ca teoria să fie general acceptată pentru a fi ascultată și apoi implementată.

Această situație a apărut odată cu noua doctrină modernă a artei<sup>7</sup>, care beneficia pe de o parte, de *consensul social* asupra activităților artistice și a celor ce le exercită, și pe de altă parte, asupra faptului că, creația trebuie să fie o *activitate absolut liberă*, emancipată de orice formă de constrângere.

Pe de altă parte, apariția liber-profesioniștilor este un fenomen relativ nou în peisajul românesc și, ca atare, protecția socială a liber-profesioniștilor și în special a artiștilor nu a beneficiat încă de o atenție specială din partea autorităților și nici de o legislație specifică, atât națională, cât și internațională, ceea ce determină încetinirea dezvoltării acestui sector. Cu toate acestea, incurajarea sectorului liber-profesioniștilor este o parte importantă a însuși conceptului de dezetatizare și privatizare a activităților și instituțiilor culturale, reprezentând o alternativă la sistemul actual, de artiști funcționari bugetari.

Orice efort privind restructurarea și reorganizarea instituțiilor publice de cultură trebuie să aibă în vedere nu numai posibilitățile de reconversie profesională a salariaților din acele instituții ci și, în egală măsură, posibilitățile reale de asigurare a unui statut social, profesional și economic coerent și acceptabil pentru acei artiști care optează pentru a deveni liber-profesioniști.

Așadar, se poate spune că orice politici culturale trebuie să aibă în vedere reglementarea statutului liber-profesioniștilor din domeniul culturii, ca element important al strategiilor formulate.

Pentru a-și putea pune în valoare revendicările, artiștii au nevoie de o doctrină unanim acceptată. Deși fenomenul nu este nou, prin creșterea rapidă a numărului managerilor preocupați numai de obținerea unui profit cât mai substanțial din activitățile artistice, ca și managementul de tip „bandă rulantă fordiană” practicat de aceștia, sunt piedici serioase în calea fundamentării unui tip de artă independent și valoros.

FIXAREA scopurilor strategice necesare unui *teatru de artă* și a unui piețe culturale viabile trebuie să vizeze următoarele:

- dezvoltarea capitalului uman;
  - creșterea independenței față de subvențiile publice;
  - conștientizarea sporită a culturii în România și în străinătate;
  - prezervarea patrimoniului cultural-artistic;
  - coordonarea politicii și a acțiunilor;
  - dezvoltarea cererii și ofertei în domeniul artelor;
  - crearea cadrului pentru dezvoltarea unor sinergii arte – educație – turism – dezvoltare regională
- [3, p. 47].

Cu toate acestea, toate direcțiile și strategiile formulate vor rămâne nerealizate fără o implicare a societății civile, fără resursele și motivația sa. Tocmai de aceea o multiplicare a căilor de comunicare, informare și sensibilizare a populației duce la o mai bună conștientizare și înțelegere a nevoii de a

<sup>7</sup> Așa cum apare arta definită în nou curent contemporan, Postmodernismul.

acționa local pentru a putea obține rezultate globale.

#### **Referințe bibliografice**

1. NICOLESCU, O. *Management. Ediția III*. București: Ed. Economica, 1999.
2. *The Complete Works of William Shakespeare. În: HAMLET, PRINCE OF DENMARK*. Worksworth Edition, 1999.
3. TONITZA-IORDACHE, M.; BANU, G. *Arta teatrului*. București: Ed. Nemira, 2004.

## Arte plastice

### INCURSIUNI ÎN ISTORIA SURSELOR SCRISE DESPRE TEHNOLOGIILE PICTURII MONUMENTALE

#### HISTORY OF WRITTEN SOURCES OF TECHNOLOGIES OF MONUMENTAL PAINTING

**NATALIA PODLESNAIA,**

lector superior,  
Universitatea Tehnică din Moldova

**ALA STARȚEV,**

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

*Articolul de față pune în vizor științific izvoarele scrise despre tehnicile și tehnologiile picturii monumentale (fresca, alsecco, mozaicul, sgraffito-ul și vitrariul) pe parcursul evoluției acestora în cadrul istoriei mondiale. Literatura respectivă ne furnizează informații despre cum, ce s-a pictat, despre cu ce, pe ce și în ce ordine se practică fiecare tehnică a picturii monumentale, adică mijloacele, materialele, procedeele – toate multiple preocupări subsidare ale actului creator.*

**Cuvinte cheie:** tehnicile și tehnologiile picturii monumentale, lectură tehnologică, izvoare directe și indirecte, icone-ul plastic.

*This article is devoted to the written sources about the techniques and technologies of monumental painting (fresco, alsecco, mosaic, sgraffito, stained glass). This kind of documents give information about the ways of painting, its materials, tools, support and the sequense of the artistic process of each kind of technique and technology of monumental painting.*

**Keywords:** techniques and technologies of monumental painting, reading technology, direct and indirect sources, plastic icon.

Dincolo de ușurința cu care s-ar părea că pot fi așternute culorile pe o suprafață oarecare, să nu uităm că ele sunt *materiale* concrete, substanțe chimice, înainte și după ce au devenit mesaj uman dominat de legi implacabile și acestea necesită o *lectură tehnologică* aprofundată.

Durabilitatea și valoarea artistică a operei de pictură (inclusiv de pictură monumentală), depinde nu numai de talent, ci și de calitatea materialelor și de modul de folosire al acestora. Fiecare material în dependență de prelucrarea sa, are o calitate individuală prin: culoare, factură, structură, densitate, viscozitate, elasticitate, transparentă, greutate etc. Combinația diferitor procedee de prelucrare a unui material sau confruntarea proprietăților diferitor materiale – constituie paleta pictorului monumentalist. Deci, numai cunoscând materialele cu proprietățile/însușirile lor și folosind o tehnică îndeajuns de experimentată, artistul poate crea și asigura durabilitatea operelor.

Pictorul monumentalist pentru a-și atinge scopul în rezolvarea problemelor plastice trebuie să țină cont, atât de *calitățile plastice ale materialului* utilizat, cât și să cunoască *tehnologiile picturii monumentale*. Faptul acesta îi permite artistului să asigure nu numai calitatea și durabilitatea tehnicii practicate, dar și să preia și conceperea (integritatea sintetică), din punct de vedere artistic al spațiului ambiant (interior/exterior).

Istoria surselor literare despre tehnicile picturii monumentale și tehnologiile lor prezintă un dublu interes. Pe de o parte, ele pun la dispoziție un ansamblu de cunoștințe care vor facilita

identificarea tehnicii folosite în opera de pictură monumentală, oferind formularea limbajului artistic, pe de altă parte, ele furnizează celui interesat de pictura monumentală un ansamblu de informații despre materialele, procedeele, tehnicile și tehnologiile utilizate într-o etapă istorică concretă. *Lectura tehnologică* a operei de artă plastică subliniază sensibilitatea formală prin înțelegerea raporturilor între mijloace și scop, între structură și aspect și totodată oferă elemente proprii de diagnostic care țin geneza operei, istoria, situația sau tehnologia acesteia într-o dezvoltare istorică.

În acest articol ne-am propus să prezentăm sursele scrise despre tehnologiile picturii monumentale, deoarece lipsește o sistematizare a acestora, privite de-a lungul verticalei istorice sub raportul diverselor genuri/ tehnici cum ar fi: fresca, alsecco, mozaicul, sgraffito-ul și vitraliul.

izvoare țin, atât de problemele de gramatică, limbaj și expresie picturală, cât și de particularitățile tehnice ale diferitor regiuni, *despre cum, ce s-a pictat, despre cu ce, pe ce și în ce ordine* se practicau în fiecare tip de tehnică a picturii monumentale, adică mijloacele, materiale, procedeele tehnice, multiplele preocupări subsidiare actului creator.

Pentru a elucida problema noastră considerăm că, izvoarele, ce furnizează informații tehnice cunoscute până-n prezent, pot fi clasificate în două categorii a) *izvoare directe* și b) *cele indirecte*.

*Izvoare directe* – sunt acele opere (documente) scrise, care au scop direct expunerea unor informații privitoare la istoria și explicarea genurilor/tehnicilor picturilor monumentale cum ar fi: rețete, metode, procedee în care s-au folosit *metodele deductive* de expunere – explicații după autori. Izvoare directe pentru studiul tehnicilor pot fi considerate și monumentele arheologice păstrate din antichitate până astăzi sau descoperite prin săpături, cercetări, restaurări (cum ar fi: picturi bisericești, mozaicuri etc.). Acestea ne furnizează date prețioase, îndeosebi, în domeniul tehnicilor și tehnologiilor utilizate obținute prin *metode inductive*, care sunt cunoscute în urma probelor, analizelor chimice și examinărilor de laborator etc., cum ar fi: analizele stratului de tencuială, grundului, culorilor etc.

*Izvoare indirecte* - sunt toate acele scrieri, documente sau texte literare, care nu au scop direct descrierea sau expunerea unei tehnici a picturii monumentale, dar conțin referințe aleatorii de interes tehnologic: fie fragmente de texte (Plinius cel Bătrân), fie diverse informații prețioase pentru studiul evoluției tehnicilor picturii monumentale ce cuprind, printre altele, și numeroase dispoziții, hotărâri, norme privitoare la tehnica, procedeele, metodele, formele de exprimare plastică ș.a., cum ar fi deciziile Sinoadelor Ecumenice, valabile pentru întreaga Ortodoxie sau numai pentru Patriarhia respectivă, precum și dispozițiile cu caracter local, care reglementau diferite detalii secundare de ordin stilistic, tehnic etc.

Fixarea cunoștințelor tehnice în toate culturile a fost efectuată destul de târziu, ca urmare a practicii anterioare de transmitere a acestora direct de la meșter la ucenic.

Mărturii despre primele informații, sunt așa numitele *rețete* de fabricare a glazurii colorate ce acoperea plăcile de ceramică folosite în calitate de mozaic la decorarea formelor arhitectonice, de exemplu porțile zeiței Iștar (sec-le XVII—VIII î. Hr). Pe aceste tăblii de lut cu scriere cuneiformă, găsite în biblioteca lui Așurbanipal, Mesopotamia, sunt fixate rețete despre fabricarea glazurii colorate, sunt expuse regulile de alegere a combustibilului, sunt descrise procedeele de lucrul cu cuptorul ș.a.

Primele informații despre tehnicile picturii monumentale au fost fixate de grecii antici. Probleme privind stilistica, *icone*-ul plastic și tehnica picturii monumentale au fost abordate într-un șir de tratate (care, din păcate, nu au ajuns până în zilele noastre) ale celor mai importanți practicieni ai timpului, cum ar fi: sculptorul Policlet (sec. V î. Hr.), pictorii Euphranor [1, p.37] cu *Tratatul proporțiilor și al culorilor*, Apelles și Pamphilos (sec IV î. Hr.) Printre cei dintâi istorici de artă, care au descris evoluția picturii grecești ca dezvoltare succesivă a tehnicilor și stilurilor au fost Duris (sec. IV î.Hr.) și Xenocrat (sec. III î.Hr.).

În Roma Antică asistăm la un interes față de arta și știința grecilor. Un codice amplu întocmit de Plinius cel Bătrân (sec. I î. Hr.) este *Historia Naturalis* în 37 de cărți despre științele antichității (astronomie, fizică, geografie, etnografie, antropologie, fiziologie, zoologie, botanică, mineralogie, medicină, farmaceutică), ce mai conține date istorice și informații despre tehnicile picturii monumentale[2] antice, folosite pe atunci (pictură murală, mozaic, sticlă etc.).



Însă cea mai mare contribuție la problema pusă în discuție o aduce Vitruvius (sec. I î. Hr.), arhitect și inginer roman, care fiind preocupat de problemele artistice, funcționale și tehnice ale arhitecturii, privite ca un tot întreg, ne oferă tratatul său în zece cărți, *De Architectura libri decem* [3], operă de o deosebită pondere apreciată din Antichitate până în zilele noastre. În tratatul său el examinează problemele construcției orașelor, aspectele tehnico-ingineresti și cele artistice, sintetizând experiența teoretică și practică acumulată de arhitectura Greciei elenistice și arhitectura Romei. El privește pictura murală într-o sinteză organică cu arhitectura și dedică decorării interiorului/exteriorului (construcției arhitecturale) Cartea a VII-a din *De Architectura*, unde accentul este pus, în special, pe aspectele tehnice ale picturii monumentale romane și legile perspectivei. Cum o și spune autorul în prefață, Cartea a VII-a este în întregime consacrată considerațiilor despre decorația picturală (VII, 4 și 5), despre *expolitiones* [4, p.47], adică tencuielile lucioase și decorative ale zidurilor și despre pigmentii/culorile utilizați (VII, 6-14).

Terminologia lui Vitruvius [4, p.48] este remarcabilă prin precizie și distinge nu numai compoziția, ci și modul de aplicare a diferitor straturi după funcția lor. Culorile fiind aplicate pe tencuiala umedă și fixate grație proprietăților varului, fără îndoială ne demonstrează că procedeul descris de Vitruvius, este *fresco*. De altfel, în acest sens a fost înțeleasă de cea mai mare parte a traducătorilor și a comentatorilor. Experiențele executate pe baza acestei interpretări a textelor lui Vitruvius au confirmat din plin validitatea acestora din punct de vedere tehnologic. Din literatura susnumită reiese, că romanii cunoșteau diferiți lianți susceptibili de a fi utilizați și pe o tencuială uscată: clei animal, gumă, ou, miere și lapte.

Cele mai ample și mai desfășurate tratate despre arta plastică țin de spațiul asiatic și datează cu începutul erei noastre. Tradițiile tehnice ale picturii murale indiene au fost consemnate într-o serie de texte sanscrite. Respectivul tratat, incluzând legende mitologice și religioase, idei filosofice, etice și cosmogonice, cuprindeau recomandările cele mai detaliate despre informațiile tehnice ale picturii monumentale.

Cel mai vechi dintre acestea, *Visnudharmottarapurana*, plasat, în general, între sec-le IV — VIII d.Hr., conține un capitol întreg consacrat picturii, intitulat *Citrasutra*, cu informații despre diferitele tipuri de picturi, prepararea pereților și a tencuielilor, defectele picturilor, măsurile și proporțiile figurilor, caracteristicile statuilor zeităților etc. La fel de important este *Abhilashitartha Gintamani*, care pare să fi fost redactată în sec. VII d.Hr., și care dedică un capitol picturii murale — în special informații ce țin de prepararea zidului, lianți, culori și amestecurile lor, aurire și brunisare, unelte etc. Urmează *Samarangana* și *Sutradhara*, scrisă de regele Bhoja, care se ocupa de arhitectură și pictură, apoi *Silparatna*, din sec. XVI, ce conține un capitol despre caracteristicile picturii și un tratat de arhitectură cu un capitol despre pictură *Sarasvata Citrakarinasastra* și *Naradulpa* [4, p.52].

Singurul text păstrat care se referă la tehnica picturii murale din Evul Mediu timpuriu este un pasaj din *Manuscrisul de la Lucea* [4, p.68], datând cu sec. VI d.Hr. și al cărui autor pare să fi fost un grec stabilit în Italia. Acest pasaj din *Manuscrisul de la Lucea* și reluat în *Mappae Clavicula* confirmă, că *fresco* a fost practicată în perioada sec-lor VIII și IX d. Hr.

Genurile de bază ale literaturii despre artă în această perioadă a timpului erau descrierile orașelor (îndeosebi despre Constantinopol și Roma), ale mănăstirilor și catedralelor, dar care totuși conțineau informații indirecte privitoare la tehnologia picturii monumentale.

În Bizanț statul și Biserica reglementau activitatea arhitecturală și artistică (amintim despre legile imperiale privind construirea; hotărârile Sinodului al VII-lea Ecumenic (787 d. Hr.) [5]. În spiritul acestor reglementări Sfântul Ioan Damaschin și Teodor Studitul sec-le VIII-IX d. Hr., priveau arta ca *icone*-ul material al lumii cerești.

Trebuie pomenite și lucrările lui Pseudo-Dionisie Ariopagitul despre interpretarea mistică a luminii ce influențează mentalitatea Evului Mediu și jurnalul abbate-lui Suger [6, p.177-196] de la mănăstirea Saint-Denis, Franța, care au influențat utilizarea vitraliilor la catedralele gotice.

În această perioadă performanțele picturilor monumentale ca tehnologii binecunoscute și larg practicate, apar descrise de călugărul Theophilus Poresbiter, în tratatul său *Schedula diversarum artium*[7] sau *De divertis artibus*. Tratatul tehnologic sus-numit datează cu prima jumătate a sec. XII d. Hr. și constituie principala sursă enciclopedică scrisă pentru tehnicile picturii monumentale a perioadei romanice, fiind extrem de minuțios în instrucțiuni. Este vorba de o cercetare aprofundată a artelor plastice medievale, ce conținea prețioase mărturii despre tehnicile și tehnologiile acestora. Tratatul conținea 3 cărți: cartea I cu 45 de capitole, dedicată în special, tehnologiile picturii, descrie, atât diferitele materiale utilizate în pictura murală și cea de miniatură (grafica de carte), cât și metodele și etapele de executare ale acestora; cartea II, intitulată *De arte Vittraria (Arta vitraliului)*, cu 31 de capitole este dedicată fabricării sticlei și, în special, artei vitraliului; cartea III, dedicată lucrărilor de giuvaergerie, descrie metodele de topire ale diverselor metale, șlefuirea pietrelor fine și ornamentale, perlelor și propune primele indicații metodice pentru construcția organului (instrumentului muzical).

Folosirea uleiului și a temperei e atestată în sec. XII d. Hr. de autorul francez Pierre de Saint Audemar, care într-un manuscris păstrat la Biblioteca Națională din Paris, distinge modurile de folosire ale diferitelor culori pe pergament, pe lemn și pe zid.

Ținem să menționăm că, Nordul gotic nu ne-a lăsat nici un text tehnic, sistematic și complet, ci mai degrabă compilații de rețete, unde, de altfel, sunt frecvent reluate, mai mult sau mai puțin fidel, manuscrisele mai vechi ce țin de epoca romanică. Interesul principal este în general captat de prepararea culorilor, diversitatea lianților, tehnicile de aurire și verniuri. Majoritatea autorilor se referă mai degrabă la miniatură, iar pictura murală este foarte rar menționată în mod explicit. Un pasaj din manuscrisul lui Jehan le Begue (sec. XV) relevă continuitatea interesului pentru picturile cu var pe tencuiala proaspătă. Dimpotrivă, un pasaj din manuscrisul de la Hrasbourg, tot din sec. XV, menționează explicit folosirea cleiului de pergament ca liant potrivit picturii murale. Amintim, că uleiul este menționat din sec. X d. Hr. de către Eraclius pentru pictarea plăcilor de piatră sau a coloanelor.

Pictura bizantină posterioară crizei iconoclaste nu va face decât să nuanțeze și să rafineze formula anterioară, fără să-i modifice principiile tehnice și plastice. Tradițiile sale artistice au fost consemnate într-o serie de manuale, ale căror versiuni târzii au ajuns până în prezent. Cea mai veche este *Cartea de artă a zugravilor* a preotului Daniil, care datează cu 1074 și a fost redactată la mănăstirea sârbească de la *Chilandari* de pe Muntele Athos, Grecia. Puțin mai târzie este cea a lui Nektarie, arhiepiscop de Ohrida, a cărui redactare datează cu anul 1599. Textul original s-a pierdut, dar ne-a parvenit o traducere rusă a acestuia. Cum o anunță și titlul, autorul descrie aici vechile tradiții tehnice grecești, pe care ni le transmite, în multe privințe, într-un studiu mai vechi decât erminiile grecești păstrate, care descriu tehnici târzii și deja contaminate de anumite uzaje occidentale.

Cel mai cunoscut dintre manualele bizantine este faimoasa *Erminia picturii bizantine* redactată de Dionisie din Furna, originar din Btolia, cu ajutorul discipolului său Chirii din Chios. Este lucrarea cea mai completă și cea mai sistematică din cele cunoscute până în prezent.

Erminiile zugravilor, numite și manuale de pictură, sunt scrieri care cuprind reguli privitoare la meșteșugul picturii bisericești. Acest meșteșug s-a transmis, la început, de la pictor la pictor pe calea tradiției orale și a practicii. Cu timpul unii călugări mai cărturari din răsărit, care pictau în stilul artei bizantine, au început să-și noteze anume reguli, mai de seamă, ale meșteșugului lor. Începutul consemnărilor Erminiilor, se crede, că datează cu sec. XVI.

Erminiile cele mai complete cuprind de obicei două părți: una tehnică și alta iconografică. Prima parte are caracter tehnic, cuprinzând instrucțiunile necesare pentru pregătirea uneltelor și a materialelor folosite în pictură (culorile, uleiurile, verniurile, aurul, pensulele etc.), pentru tehnica picturii icoanelor de lemn, pe pânză, a picturii murale, cum se pregătește zidul, cum se pregătește peretele, tehnica zugrăvirii și a poliirii. A doua parte cuprinde partea iconografică – în care se arată zugravilor cum trebuie zugrăvite diferitele subiecte sau scene iconografice și chipurile sfinte pe icoane

sau pe pereții bisericilor. Tot aici e scris capitolul *Cum se zugrăvesc biserici*, în care se indică scenele sfinte ce trebuie zugrăvite în fiecare parte a bisericii (programul sau tipicul iconografic).

Valoarea Erminiilor a fost apreciată foarte diferit. Primele, la început de către orientaliști și bizantinologii apuseni, ca o descoperire senzațională și de mare valoare, fiind considerate mai târziu de unii istorici de artă, ca lipsite de orice valoare și chiar cu un rol negativ în evoluția și progresul iconografiei bisericești răsăritene. Mult timp Erminia a fost considerată, greșit, ca un breviar oficial, ale cărui formule consacrate de tradiție și impuse de Biserică, alcătuiau un fel de *canon* artistic inflexibil, care ar fi înlănțuit pe pictori în niște reguli intangibile, de unde s-a conchis cu ușurință la imobilitatea hieratică a artei bizantine [8].

Trebuie citate în continuare două manuale ale lui Gheorghe Zographski, care datează cu sec. XVIII și consemnează tradițiile grecești, macedonene și grecești păstrate în România, care derivă din trei prototipuri diferite. Acestor lucrări, care abordează aspecte nu numai de tehnică, dar și de iconografie, li se adăugă albumele cu desene pe care urmau să și le constituie artiștii, cel puțin din sec. XII. Din nefericire, nici unul din aceste albume nu ne-a parvenit, putem doar aminti de un manual ilustrat, păstrat la Muzeul din Skopje, ce a dispărut în cursul celui de-al doilea război mondial. Spre regret, astăzi nu ne mai putem face vreo idee despre acest gen de lucrări, decât pornind de la *Lițevie Podlinniki* (Лицевые подлинники) rusești care sunt descendentele târzii ale primelor.

Aceste cărți similare Erminiilor grecești, numite *Podlinniki* (adica originale, modele de imitat sau tipuri iconografice), din sec. XVII codifică în tratatele sale, printre altele, și lianții utilizați, de preferință sunt: oul, amidonul de grâu și cleiul de sturion.

Este relevant, că în Rusia primele mărturii și expuneri vizavi de artă se conțin în predicele bisericești (mitropolitul Ilarion, sec. XI), letopisețe, viețile sfințelor, descrieri, mai cu seamă în scrisoarea lui Epifaniu cel Înțelept [9] (sec. XV) cu caracteristica creației lui Teofan Grecul, în epistola polemică *Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон* [10, p.427] a lui Iosif din Voloțc (sec. XV), ce susține și argumentează iconografia tradițională, tratatele lui I. V. și S. V. Ușacov (sec. XVII), în apărarea personalității pictorului și a dreptului său la maniera/pictura realistă.

În spațiul românesc au circulat, atât Erminiile grecești, cât și cele rusești. Amintim, că în arhivele bibliotecii Naționale din București se păstrează *Manuscrisul* ce datează cu 1802, fiind semnat de Radu Zugravul - pictor cunoscut în acea perioadă în Țara Românească.

În perioada Renașterii, odată cu conturarea viziunii umaniste și realiste, se formează tendințe către o argumentare științifică a artei, către interpretarea istorică și critică a acesteia și apar criterii de apreciere/evaluare a operelor artistice, odată cu îndepărtarea științei și artei de normele biserico-ascetice și confirmarea valorilor lumii reale și a personalității pictorului.

Italianul Cennino Cennini [11] a scris pe la începutul sec. XV, un veritabil tratat de pictură *Libro dell'Arte* [12], în care sunt consemnate tradițiile și principiile iconografice ale pictorilor italieni, unde foarte amănunțit sunt descrise materialele, rețetele și culorile din epoca Pre-renașterii, rămânând până în prezent a fi cel mai de preț izvor despre tehnologiile picturii murale.

Aproape uitat, Tratatul lui Vitruvius a fost redescoperit în Renaștere de umanistul florentin Poggio Bracciolini în 1414. Cea mai cunoscută ilustrare *Omul Vitruvian* din acest tratat o face Leonardo Da Vinci în sec. XV. Traducerile ulterioare în italiană (Como, 1521), franceză (Jean Martin, 1547), engleză, germană (Walter H. Ryff, 1543) spaniolă ș.a. au devenit o sursă importantă de inspirație, atât pentru arta Renașterii, Barocului și arhitectura Neoclasică, cât și pentru elaborarea formelor canonice ale ordinului arhitectural. Leonardo da Vinci la fel ne-a lăsat *Trattato della pittura*, privind tehnicile picturii, inclusiv cele murale. Informații, ceva mai puțin referitoare la tehnică, găsim în lucrarea lui Giorgio Vasari *Le vite dei piu eccelenti pittori, scultori ed architetti* (1574).

Tehnicile murale baroce au fost descrise în mai multe lucrări din secolele XVII, XVIII, printre care cea mai principală este *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo [4, p.71], apărută în 1692 și deseori reeditată în sec. XVIII, mai ales în Europa centrală. Trebuie să adăugăm aici, pentru Spania

- diferite pasaje din lucrările lui Pacheco și Palomino, iar pentru Europa Centrală - un manuscris al lui Martin Knoller [4, p.72] publicat de J. Popp, ca și *Oedanken eines Erfahrenen auf dem schweren Wege der Wissenschaft a la Fresque zu malen, von einem ehemaligen Mitglied der Oesellschaft Arkadien*, datată cu 1768.

Problemele generale ale execuției în frescă, așa cum se impun artistului baroc, sânt foarte clar expuse de G. H. Werner [4, p.74] în *Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst nnd Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleiiung zum Plajond und Freskomalen*, apărută la Erfurt în 1781, precum și în numeroase documente de arhivă (contracte, note de plată, scrisori), care completează în mod util informațiile asupra condițiilor și modalităților de lucru.

De o importanță majoră este descoperirea manuscrisului lui Theophilus în biblioteca din Wolfenbüttel, Germania, de către poetul și teoreticianul de artă G. E. Lessing, care dedică acestui fapt un articol intitulat *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter* (1774). Pe parcursul sec. XIX lucrarea lui Theophilus a fost tradusă într-un șir de limbi europene, cea mai răspândită fiind traducerea în germană de teoreticianul și istoricul de artă Albert Ilg [13].

Primul manual de iconografie, publicat de învățații francezi M. Didron și P. Durand în anul 1845 la Paris, este cel cu titlul: *Manuel d'icographie chretienne greque et latine*. Tradus din greacă, manuscrisul Erminiei scris de Ieromonahul Dionisie din Furna (Agrafiotul), este cea mai completă și sistematică operă dintre toate redactările Erminiilor. În următorii ani apar edițiile în română, rusă, germană etc.

Tratatul de pictură *Il libro dell'arte* a lui Cennino Cennini este tipărit la Roma în 1821 și deja în 1858 pentru prima dată cunoaște traducerea în franceză, fiind publicat de Victor Mottez, după care urmează traduceri în germană [14] și în alte limbi. Între timp apăruseră în Anglia lucrările fundamentale ale doamnei Mary P. Merrifield *The Art of Frenco Painting an Practed by the Old Italian and Spanish Master* (1846) și *Original l'reatyses ou the Arin of Painting* (1849) și aceea a lui Sir Charles Eastlake: *Material for a History of Old Painting* (1869). Interesul pentru frescă este urmărit într-o serie de noi tratate ce consemnează tradițiile, în lucrarea *Liuvh von de Freskomaieriei* (Heilbronn, 1845), îi urmează *Praktische Anleitung zum Freskomalen nach der Manier der Alten Meister Tirol* de Heinrich Kluibenschädei (Munchen, 1925), iar mai târziu apar în lucrările lui Costin Petreacu și Baudouin în Franța, iar în SUA cea semnată de Jose Clemente Orozco (New-York, 1966).

La începutul sec. XX, mai ales în Germania, la Berger, Eibner și Dorner, apare o vastă literatură referitoare la istoria tehnicilor picturale, care rămâne și astăzi fundamentală, concepută, în general, în spiritul „*connaisseurs*”-lor.

Deși problema picturii murale redevine actuală după impresionism, ea apare în Europa când fresca ni se pretează modest. Gustul decorativ *art nouveau* utilizează tehnicile împrumutate de la pictura pe pânză și artele aplicate, care resuscită aurirea, mozaicul și ceramica.

În Moldova cercetările și scrierile tehnologice apar datorită analizelor efectuate de Ion Balș și Ioan Istudor [15] și atenției restaurărilor efectuate sub egida UNESCO, la Humor, Probotă, Voroneț apoi și la restul bisericilor intrate în patrimoniul mondial. Specialiștii restauratori italieni Paulo și Laura Mora și istoricul de artă belgian Paul Philippot ne oferă lucrarea sa *La conservazione delle pitture murali*, care a rămas până astăzi una din cele mai fundamentale surse despre tehnicile și tehnologiile picturii murale, tradusă și reeditată în diferite limbi.

Cărtea *Техника живопису* [16, p.82] a lui D. I. Kiplik, profesor la Institutul de pictură, sculptură și arhitectură I.E. Repin, care fiind reeditată de 6 ori și tradusă în diferite limbi, inclusiv română [17], rămâne până în prezent o sursă importantă despre tehnologiile picturii monumentale.

Menționăm, că aportul cel mai mare în cunoașterea, conservarea și propagarea tehnicilor monumentale revine U.N.E.S.C.O. (*organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură* - acestui mare organism internațional preocupat de protejarea și cunoașterea patrimoniului cultural universal, considerat un instrument al apropierii dintre popoare; și altor organisme cu caracter



mai îngust cum ar fi: *Consiliul Internațional al Muzeelor - I.C.O.M.* [4]; *Consiliul Internațional al Monumentelor și Siturilor - I.C.O.M.O.S.* [4, p.81]; *Centrul Internațional de Studii pentru Conservarea și Restaurarea Bunurilor Culturale - I.C.C.R.O.M.* [18]. Ultimul ne oferă catalogul cel mai competent și specializat al informațiilor tehnologice despre pictura monumentală *Bibliographic Conservation Information Network (BCIN)* [19].

Considerăm sistematizarea izvoarelor existente/cunoscute la problema: Sursele literare/scrise despre tehnicile și tehnologiile picturii monumentale, un punct de plecare, atât pentru necesitățile practicii picturii monumentale, cât și un viu interes științific, pentru cei preocupați de cercetare.

### Referințe bibliografice

1. PACHET, G, *Dicționar de civilizație greacă*. București: Univers enciclopedic, 1998. ISBN 973-9243-78-9
2. <http://www.archive.org/details/naturalhistory09plinuoft> „prezentate în cărțile XXXIII-XXXVII” consultat la 25.04.2011
3. [http://naturalhistory.narod.ru/Person/Antic/Vitruv/Tab\\_1.htm](http://naturalhistory.narod.ru/Person/Antic/Vitruv/Tab_1.htm) consultat la 15.04.2011
4. MORA, P; și MORA, L; PHILIPPOT, P, *Conservarea picturilor murale*. București: Meridiane, 1986.
5. [http://ro.orthodoxwiki.org/Sinodul\\_VII\\_Ecumenic](http://ro.orthodoxwiki.org/Sinodul_VII_Ecumenic) consultat la 25.04.2011
6. PANOFKY, I. , *Abatele Suger de la Saint Dennis, în: Arta și semnificația*, București: Meridiane, 1980,
7. [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Theophilus/the\\_da00.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Theophilus/the_da00.html) consultat la 15.04.2011
8. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/700645> consultat la 15.04.2011
9. <http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/> consultat la 15.04.2011
10. BRANIȘTE, E. preot prof. dr. *Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștine*, București.
11. <http://krotov.info/acts/15/1/1413epif.html> consultat 25.04.2011
12. <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/philos/volots.htm> consultat 25.04.2011
13. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/33263> consultat 25.04.2011
14. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/33263> consultat la 15.04.2011
15. <http://www.e-conservationline.com/content/view/638/220/> consultat la 25.04.2011
16. Д. И. КИПЛИК *Техника живописи*. Москва: Сварог и К, 2002. pag. 504 D.I. KIPLIK *Pictura monumentală*, București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1953
17. <http://www.e-conservationline.com/content/view/638/220/>
18. <http://www.iccrom.org/> consultat la 25.04.2011
19. [http://www.bcin.ca/Francais/home\\_francais.html](http://www.bcin.ca/Francais/home_francais.html) consultat la 25.04.2011

## BATISTA ÎN CONTEXTUL COMUNICĂRII

### THE HEAD SCARF IN THE COMMUNICATION CONTEXT

#### VARVARA BUZILĂ

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

*Materialul din articolul dat referitor la batistă sau basma rolul ei circuitul științific cuprinde documente unice care descriu funcția ei în procesul de interacțiune al tinerilor. Basmăuă este pe larg folosită în ritualuri, fiind prezentată ca un flag care simbolizează onoarea unei tinere. Autoarea a sistematizat și descris obiceiurile de folosire a basmalei ca un simbol al reputației femeilor tinere precum și accesoriile pentru cap, folosite de femeile căsătorite, ca un semn specific statutului social al acestora.*

**Cuvinte cheie:** batistă/ basma/ năframă, comunicare, valoare semnică, semiotică, ritual.

*The report statements' regarding the handkerchief or the head scarf in the scientific cycle includes some unique documents describing its function in the youth interaction. The handkerchief is widely utilized in rituals, being presented as a flag and symbolizing a young-woman's honour. The author sistemized and described the head scarf as a symbol of young-women's reputation, as well as the by head accessories, used by married women, as a distinctive sign of their social status.*

**Keywords:** handkerchief, head scarf, kerchief, communication, sign value, semiotic, ritual.

În lucrările despre caracteristicile semnice ale obiectelor A. K. Baiburin demonstrează că în culturile arhaice și tradiționale valoarea culturală și semnificativă a obiectelor era mult mai mare decât în contemporanitate, pentru că în lipsa mijloacelor specializate de comunicare, obiectele realizau, pe lângă funcțiile practice, și funcții comunicative, simbolice. Capacitatea obiectelor de a servi și scopurilor practice și celor simbolice, adică de a fi și obiecte și semne s-a pretat la conceperea statutului semiotic al obiectelor. Conceptul vizează procesul complex de transformare a obiectelor în semne ca rezultat al activității de clasificare, semiotizare și de ierarhizare totodată a obiectelor. Societățile arhaice și tradiționale sunt cele care se ocupă în permanență de acest proces, pentru că obiectele sunt în același timp și semne ale relațiilor sociale. Astfel, A. K. Baiburin stabilește că în sistemul ierarhic al obiectelor au cel mai înalt statut semiotic și se află în vârful piramidei valorice obiectele care întrunesc cele mai multe funcții simbolice și cele mai puține funcții practice, încât tind să devină semne, simboluri. La baza piramidei se află obiectele cu cele mai multe rosturi practice și cele mai puține funcții simbolice [1, p.63 - 88].

Dat fiind caracterul ascriptic al culturii noastre populare și utilizarea obiectelor în calitate dublă, inclusiv pentru a transmite informații, problema cercetării obiectelor-simboluri frecvent utilizate în cadrul comunicării sociale este actuală. Tentează mai ales abordarea obiectelor cu cel mai înalt statut semiotic precum este *batista*. Cuprindem sub acest cuvânt generic toate denumirile locale ale obiectului folosit în scopuri igienice (la șters mâinile, fața), dar și în scopuri simbolice.

Vechile descrieri, stampe și fotografii arată că batista era specifică mai multor culturi europene, fiind purtată în cadrul ritualurilor și ceremoniilor de toate categoriile sociale. În cultura tradițională românească, pe lângă rosturile practice, în relațiile dintre tineri ea a căpătat și multe semnificații simbolice. Accesoriu nelipsit al vestimentației de sărbătoare a fetelor mari, obiect ritual important în desfășurarea obiceiurilor tradiționale la care participau tinerii, dar și piesă expusă în casa mare, până sau după nuntă, batista a devenit treptat un obiect simbolic obligatoriu în comportamentul și comunicarea juvenilă. Ca și celelalte simboluri obiectualizate ea ajunge să înregistreze cele mai multe semnificații în cadrul ritualurilor. Astfel, are roluri relevante în contextul obiceiurilor nuptiale, în cele calendaristice, în petrecerea flăcăilor la armată, inclusiv la hora (jocul) satului, cumulând semnificații profunde pentru comunicarea culturală.

Din totalitatea acestor manifestări cercetătorii predecesori, au discutat preponderent funcționarea batistei în obiceiurile nuptiale din nordul Moldovei istorice. Marcela Focșa și Gheorghe Nistoroiaia au analizat decorul batistei de nuntă, abordând și probleme ce țin de originea, răspândirea și rosturile ei rituale [2, p.121-130]. Hedvig-Maria Formagiū s-a referit la batistă ca la un accesoriu ocazional al portului popular, delimitând, în baza formei patrulatere a pânzei, un tip unic, cu două variante: batista pătrată (năframa), deosebită ca expresie în nordul Moldovei (cu motive brodate cu lânică multicoloră, conturate cu negru) și în Prahova (având roșul ca dominantă cromatică) și batista dreptunghiulară puțin alungită („de cheutoare” sau „de brâu”), purtată în zonele Hațeg, Pădureni, Orăștie [3, p. 168]. Emilia Pavel s-a referit la marea frecvență a năframei-batiste în obiceiul nunții moldovenești [4, p. 62], iar Silvia Ciubotaru în remarcabila sa monografie *Nunta în Moldova* a propus o abordare complexă a acestui obiect-simbol, interpretând funcțiile și semnificațiile batistei de nuntă în strânsă relație cu cele ale ștergarului [5, p. 100-105]. Aceste lucrări notorii constituie o platformă pentru extinderea cercetării.

*Dicționarul de artă populară românească* definește batista ca fiind o „piesă cu dimensiuni variabile, între 0,35-0,45 cm cu mare circulație în nordul Moldovei și țara Vrancei, folosită mai întâi la nuntă, iar după aceea ca element de decor în interior”, iar năframa drept o „batistă mare purtată la brâu în

zile de sărbătoare sau cu prilejul anumitor ceremonii atât de bărbați cât și de femei în Moldova” [6, p. 58; 306].

Aici trebuie să facem câteva constatări necesare privind arealul batistei. Marcela Focșa și Gheorghe Nistoroiaia generalizează că ea este un element de cultură specific pentru toate teritoriile care corespund vechilor principate, în deosebi pentru Moldova [2, p.123]. Și Hedvig-Maria Formagiu remarcă prezența batistei în tot spațiul cultural românesc [3, p.62]. Ca să nuanțăm prezența ei în acest areal vom preciza că la Est de Prut și de Nistru ea este cunoscută sub câteva nume: *băsmăluță* (nordul, centrul și sud-estul Republicii Moldova), *batistă* frecvent în sud-vestul ei, dar și în satele de răzeși și mazili), *năfrămiță* (mai frecvent în satele bucovinene și în satele de la est de Nistru: Podoiima, Podoimița, Valea Adâncă, Hrustovaia, orașelul Camenca, Handrabura, Ananiev, Tochila, iar ca reminiscență pe un teritoriu mult mai vast). Considerăm necesar de a reactualiza studiul bătistei prin cuprinderea în cercetare a ariei ei răsăritene, relevând totodată rosturile comunicative dezvoltate în toate structurile cutumiare.

Marcela Focșa și Gheorghe Nistoroiaie consideră că batista brodată a intrat în uzul poporului din sfera claselor dominante și s-a răspândit cel mai mult în ariile de contacte intense cu cultura și viața orientală [2, p.129]. Vom lăsa deschisă problema originii acestui obiect, cu atât mai mult că el înregistrează câteva lexeme în diferite zone: *batistă*, *băsmăluță*, *năfrămiță*, *mahramă*, dar și *șervet*, *cârpă* etc., în general de origine străină: *băsmăluță* (diminutiv a lui *basma*; *basma* plus suf. -uță, tc., batista este de or. fr. *batiste*, *năfrămiță*, din tc. *mahrama* – *năframă*, *năframa* plus suf. -iță., *cârpă*, din bg. *kărpa*, scr. *krpa*, *șervet*, cf. fr. *serviette* [7, p.140 + 152].

Ca să explicăm de ce acest grup de cuvinte are etimologizare în sfera alterității, trebuie să reconstituim sistemul din care el face parte. Observăm că există o paralelă clară între clasa acestor obiecte și respectiv clasa pieselor de port cu care femeile căsătorite își acopereau capul. Spre exemplu: *batistuță* (uneori și *batistă*) / *batistă*; *băsmăluță* / *basma*; *năfrămiță* (uneori și *năframă*) / *năframă*; *mahramă* / *maramă*; *șervet* / *șervet*; *cârpă* / *cârpă*. Cu ajutorul acestor corespondente se poate reconstitui o simetrie, fie și convențională, pentru că așa cum relevă cercetătoarea Zamfira Mihail, termenii pentru desemnarea pieselor de acoperit capul sunt mult mai numeroși [7, p. 144].

Între piesele enumerate există asemănări și diferențe pe care le vom generaliza. Când învelitorile de cap pentru femei erau confecționate în condiții casnice ele prezentau o pânză dreptunghiulară alungită, iar mai târziu, în urma schimburilor culturale când piesele au început a fi cumpărate, forma pătrată a devenit dominantă. Ambele forme se regăsesc în grupul batistelor. Numai că cele alungite sunt în minoritate, iar cele pătrate predomină. Zamfira Mihail demonstrează că mai frecvent s-a schimbat materialul din care erau confecționate învelitorile de cap decât modul lor de utilizare. De cele mai multe ori denumirea materialului din alte limbi a început a desemna în limba română piesele pentru învelit capul confecționate din materialele respective. Dinamica aculturațiilor în acest lexic este destul de mare. După noi, a contribuit la sporirea ei și tradiția „schimburilor” prin care mirele făcea daruri miresei, aduse din țări străine. Despre ele amintesc orațiile de nuntă. Vom lăsa pentru un alt studiu problema originii și evoluției batistei. Putem afirma că piesa principală care servește la gătirea capului femeii a generat apariția unor corespondente, cu alte funcții, în uzul simbolic al fetelor mari, iar printr-o extindere ne semnificativă, și în cel al femeilor căsătorite. Acum este mult mai important să arătăm cum s-a articulat ea între obiectele rituale, pentru a deveni nelipsită în comunicarea juvenilă.

Vechimea batistei (*năfrămiței*) în spațiul cercetat este certificată de câteva documente importante. Cele mai vechi semnalări ale *năframei* se datorează unor foi de zestre din secolele

XVI și XVII [8, p.5]. Continuă atestările vremii Dimitrie Cantemir, cu referire la tradiția de la începutul sec. XVIII, care amintește că învingătorului la întrecerea cu caii, organizată la etapa întâlnirii alaiurilor mirelui și miresei, i se dăruia o *năframă* [9, p.228].

Din secolul al XIX-lea au rămas descrieri valoroase ale nunții în care acestui obiect îi revin roluri

importante. Manuscrisul de la 1848, privind tradiția moldovenilor din județul Balta, se referă și la nuntă fixând câteva fapte relevante despre obiectul discuției noastre. În el este descris pentru prima dată ceea ce se numește în alte părți *steagul nunții* și care era alcătuit dintr-un stof „având legată în vârf o năfrămiță (o băsmăluță albă, pătrată, brodată cu bumbac roșu)”. Cu acest însemn un grup de călăreți, între care erau mirele, „vornicul” și „codășei” (flăcăi prieteni de-ai mirelui), umbla prin sat și poftea lumea la nuntă. Vornicul purta steagul. În urma lor veneau pe jos muzicanții, nănașul și nănașa. În biserică, la cununie nănașul așternea mai întâi o năframă, apoi - mantaua și deasupra urcau mirii „ca să aibă belșug în toate” [10, p.1086-1088].

Năfrămița figura între obiectele-semnale știute de întreaga comunitate privind buna rânduială a nunții. Ea era un semn al cumsecădeniei fetei. Dacă mireasa era cinstită, vornicelul era legat cu o năframă, iar dacă nu, era legat cu o cârpă de spălat. Se considera că necinstea miresei putea aduce pagubă în gospodăria socrilor [10, p.1088].

Un alt manuscris datează din 1849 și se referă la realitățile culturale din județul Soroca. Între obiectele importante confecționate în condiții casnice sunt amintite și batistele. Apoi este descrisă schimbarea zăloagelor ca legământ de căsătorie între logodnici. Flăcăul pune ca zălog inelul său și bani, iar fata inelul său și năframa [11, p.6-7].

Despre însemnarea actanților principali ai nunții cu „năfrămițe, adică batistute albe din pânză subțire confecționate de mireasă, brodate foarte iscusit pe la colțuri cu ațe de mătase de toate culorile” amintește în 1862 V. Martynovski [12, p.51].

Din 1884 datează cea mai veche descriere a mesei miresei pe care sunt jemne acoperite cu năfrămițe. Stând după această masă, protejați de jemne, mirii se salutau cu nuntașii dând cu ei mâna și primind felicitările acestora. În timpul salutului mireasa și nuntașii aveau mâna dreaptă învelită în băsmăluță [13, p.15 a/r].

Generalizarea informațiilor din documentele istorice citate privind realități culturale din marginea estică a ariei românești permite să observăm că obiectul studiat este amintit mai frecvent cu numele de năfrămiță. Apoi, faptele evocate punctează principalele evenimente din nunta tradițională. Ceea ce demonstrează că în secolul XIX băsmăluța era bine articulată scenariului nupțial. Vom reconstitui, în baza descrierilor de mai târziu, ansamblul rolurilor și relațiilor ei, pentru a-i releva semnificațiile.

Ca să întrunescă condiția de simbol, batistele (năfrămițele) erau confecționate de către fete, după tipare tradiționale într-un timp ritual: la șezători, înainte de sărbătorile de iarnă și înainte de nuntă. Batista era unul dintre primele obiecte pe care fetițele trebuiau să învețe a-l confecționa, când se pregăteau să treacă în rândurile fetelor. Spre exemplu, în partea de sud-vest a Moldovei (com. Giurgiulești, Brânza, Cuza Vodă, Cășlița Prut, Slobozia Mare, Colibași, Cuza Vodă) fetițele de 10-12 ani trebuiau să-și brodeze singure batista pentru a dansa „Lăzărelul” în sâmbăta lui Lazăr de dinaintea Paștilor. Cerința rituală era un stimulent pentru învățarea acestui meșteșug, dar și o ofertă de socializare continuă. În toate satele de la sud (de moldoveni, bulgari, găgăuzi, inclusiv în cele mixte) la Sâmbăta lui Lazăr, trei sau patru fetițe umblau cu „Lăzărelul” pe la case, dansând și fluturând batistele în mână, după care primeau daruri rituale de la gazde [14, p.169].

Apropiindu-se de vârsta măritatului, fiecare fată broda batiste prin șezători acumulând experiență, însușind modele tradiționale și limbajul operării cu aceste obiecte simbolice. Pentru că băsmăluță făcea parte din accesoriile portului de sărbătoare al fetelor, era și un însemn distinct al statutului lor social, alături de capul gol și stibla de busuioc purtată în mână sau în brâu. Fiecare fată ieșită în lume la joc (horă), biserică, nuntă, hram sau iarmaroc trebuia să aibă băsmăluță.

Concomitent cu acest proces de socializare treptată a fetelor, cea mai responsabilă perioadă de pregătire a batistelor era cea de până la sărbătorile de iarnă. Atunci fiecare fată confecționa tot atâtea batiste cu câți băieți se avea de bine. La Cășlița Prut, Slobozia Mare imediat de cum termina de făcut o batistă, fata o atârna de un colț în cadrul ferestrei, până când umplea spațiul ei. Trecătorii, uitându-



se la geamul casei, aflau cât de populară este fata și cât de mulți flăcăi așteaptă ea la sărbători. La Cuza Vodă dimpotrivă, „Fata dăruia băsmăluță la Crăciun și la Anul Nou numai flăcăului ei, nu la toți băieții. La piept i-o puneu împreună cu o floare, iar la căciulă îi lega o panglică roșie” [15]. A doua zi la horă, după numărul de batiste și panglici acumulate de fiecare flăcău, lumea judeca despre succesul lui la fete. În satele județului Orhei fetele legau flăcăilor panglici pe căciulile țurcănești, împodobindu-le în formă de inele multicolore.

Panglicile, batista și buchețelul de flori sunt însemne nupțiale ale celibatarilor. Ținând cont că până la al doilea război mondial cel mai favorabil timp pentru căsătorie, la noi, ca și la ceilalți europeni, era considerată iarna, ajungem să înțelegem similitudinile dintre acest comportament simbolic al tinerilor din preajma obiceiurilor de iarnă și cele nupțiale. În textele colindelor de fată mare apare și motivul discutat: „Ea și-mi coase o năfrămiță, // Năfrămiță di mătasă” [16, p.72 -73].

Putem anticipa că batista capătă rosturi importante în toate obiceiurile la care participă cei tineri. În jocurile premaritale din seara Sf. Andrei fetele ascundeau usturoiul în băsmăluțe, iar flăcăii trebuiau să-l găsească. În satele de la sud, la Sf. Toader, când flăcăii scoteau caii în sat, fetele le legau de frâu câte o batistă, apoi călăreții se întreceau pe ulițele satului, pentru a vedea a cui cal e mai iute [17, 22; p.67 - 68]. La Paște, care era sărbătorit conform tradiției „în haine nouă și în coji de ouă”, fetele ieșeau la scrânciob (leagăn în expresie sudică) cu băsmăluțe noi. Batista devenea un semn principal de comunicare, mai ales în timpul jocului (horei) satului întrunit la marile sărbători, când se legau și se afixau marile prietenii dintre tineri. Fiecare fată avea batistă pe care o ținea fie în mână, fie la brâu. Pretutindeni la români, dar și la alte popoare, flăcăul putea să i-o fure, semn că va veni mai târziu la întâlnire cu fata. În satele de la Est de Nistru fetele aveau o băsmăluță roșie cusută din pânză cumpărată (de atlas), cu ciucuri roșii pe la margini și nu se despărțea de ea niciodată. Era simbolul ei, culoarea roșie fiind asimilată cinstei fetei. Dacă un flăcău i-o fură, e semn că i-i drag de ea. Sau dacă el i-o dă altei fete, însemna că i-i drag de cealaltă [18]. La nuntă aceasta este băsmăluța miresei. Pentru ceilalți actanți ai nunții sunt utilizate năfrămițele confecționate din pânză de casă, brodate cu lână, foarte asemănătoare cu cele din Bucovina și nordul Basarabiei.

Aproape pretutindeni la *Logodnă* sau *Încredințare*, când se schimbau „zăloagele” sau „încredințările”, fata trebuia să ofere flăcăului împreună cu inelul o năframă cusută de mâna ei, cea mai frumoasă dintre toate câte a făcut, iar el îi oferea în schimb inelul său și bani. Dacă unul dintre ei se răzgândea în privința căsătoriei, trebuia să restituie zăloagele, știind că nu și le va primi pe ale sale. În acest context, batista reprezenta fata în relație cu flăcăul. Cunoscutul motiv al inelului și năframei din basme și balade face trimitere la acest episod crucial din viața tinerilor logodiți.

După logodnă, în timpul rămas până la nuntă, mireasa aduna la ea acasă cele mai bune prietene, pentru a broda batistele de nuntă. Aceste însemne ale nunții erau făcute după obiceiul bătrânesc până în anii '60 ai secolului XX în interfluviul pruto-nistrean, iar în spațiul de la Est de Nistru și în cel bucovinean până prin anii '80 ai aceluiași secol. Conform unor prescripții ce țin de magia contactului, mireasa trebuia să brodeze în mod obligatoriu năfrămițele mirelui și ale nănașilor. Orațiile de nuntă din întreg spațiul românesc amintesc frecvent despre aceste năfrămițe, mahrame sau băsmăluțe, vornicelul insistând să fie răsplătit cu cele brodate în casa miresei, ca să se evite răul. „Răspunsul este așa: // Șase pahare cu vin, // Șase năframe de in, // Cusute cu fluturi și cu arnici, // De care se gălesc pe aici, // Să nu fie de la vecine, // Să pățim vreo rușine, // Că atunci e necinstea noastră // Și ocară dumnea-voastră” [19, 92 – 93; 106; 117].

La Est de Nistru există deosebiri clare între băsmăluță, năfrămiță și năframă. Steagul nunții consta dintr-o năfrămiță, o băsmăluță și o floare roșie. El era purtat „de prădânci când duceau vestea despre cinstea miresei” la soacra mică. Nuntașii primeau pe vremuri câte o năfrămiță în dar, care mai târziu au fost înlocuite cu năfrămi sau mâneșterguri.

Înregistrările de teren permit să generalizăm că la sf. sec. al XIX-lea actanții principali ai nunții erau însemnați cu năfrămițe, iar mai târziu cei căsătoriți au început a fi legați cu ștergare, iar celibetarii-

bărbați au continuat să fie legați cu batiste. Astfel, toți flăcăii aveau legată de mână sau la piept o batistă, dacă erau poftiți la nuntă din partea miresei sau două, dacă erau invitații mirelui. Instrumentele muzicanților, caii vorniceilor, bătele lor aveau legate câte o batistă. La nunțile de la Est de Nistru cele mai multe daruri simbolice de acest fel revin nănașilor. Astfel, nănașul și nănașa au câte o năfrămiță prinsă pe cap, câte una pe piept, pe spate și câte una pe fiecare braț, încât apar ca într-un scut de năfrămițe. Motivul pregătirii acestor daruri dintr-un fuior găsit apare și în colind: „Să ni-l facă cinci năfrămi // Și-o năfrămuță di mătasă, // Să-ni cibă pintru nănașă, // Năfrămi late la cumnate” [20, p.86-87]. Împlinirea celor mai însemnate momente ale nunții era însoțită de daruri incluzând batiste sau năframe. Când mireasa ieșea în pragul casei părintești înaintea mirelui, îl privea prin gaura *colacului miresei* împodobit cu flori, ținut de două druște cu ajutorul a două băsmăluțe, ca să nu-l atingă cu mâna. Prin el mireasa stropea mirele cu busuioc și agheasmă. Drept răspuns mirele îi arunca o băsmăluță cu bijuterii și bani, pe care mireasa trebuia s-o calce, înainte de a o ridica, ca să aibă belșug în căsnicie.

Până în primele decenii ale secolului al XX-lea s-a păstrat obiceiul ca batista să izoleze mâna miresei și a mirelui în timp ce ei „dau mâna cu nuntașii”. În acest mod, mirii, vulnerabili pentru că se aflau în perioada de liminaritate, puteau fi protejați cu ajutorul batistei, dar și cu cel al pâinii de ritual aflată dinaintea lor. Batista este inclusă în relații semnificative în timpul *Iertăciunii*, desfășurate lângă o masă, pentru a putea consacra înfăptuirea. Pe cele patru colțuri ale mesei stau patru jeme (simbolul unirii tinerilor), acoperite cu câte o băsmăluță împăturită în patru. Când mirii înconjoară masa de trei ori, ridică colțul băsmăluței (năfrămiței), sărută pâinea și o acoperă iar. În acest context băsmăluțele protejează pâinea care urmează să fie consumată ritual numai de miri [21, p.141-143]. Batistele erau în așa mod făcute ca și cele mai simple să aibă brodat cel puțin un colț. Motivul era floral, cu monogramele fetei și băiatului. După împăturire, acesta rămânea deasupra. Năfrămița avea brodat „pe două fețe” un motiv pătrat sau cruciform, repetat în toate patru colțuri. Năfrămițele destinate nănașilor au motivele organizate în două benzi, amplasate la capetele mai înguste ale pânzei. Decorul fiecărei categorii de piese este dictat de funcția acestora.

Chiar dacă țin de simbolistica feminină, batistele completează și portul flăcăilor, pentru că în procesul relațiilor sociale, au loc schimburi importante de la un grup la celălalt. Băsmăluțele reapar ca o anticipare a nunții la petrecerea flăcăilor în armată. Flăcăii care invită la petrecere sunt numiți tot vorniceii, ca la nuntă și tot așa sunt însemnați. Au panglici legate „arcește” și batistă legată la braț sau prinsă la piept. Premilitarul de la sud primește în dar de la fetele venite să-l petreacă batiste împăturate în formă de romb ca la nuntă și ca la sărbătorile de Crăciun, Anul Nou, pe care i le prind pe tot pieptul. Cei de la centru și de la nord sunt legați cu panglici, mai recent preponderent cu prosoape. În satele din apropierea Izmailului, „flăcăul rămas la casa cu totul”, când ieșea la horă avea legată la brâu o basma, ca să-l cunoască lumea că este mezinul și i-a venit vremea de însurat. Această batistă avea un singur colț mai decorativ decât celelalte, cel care se vedea de sub haină. Și călușarii purtau în timpul ritualului la brâu batiste brodate, pentru a le încărca cu potențe benefice, după care le restituiau fetelor [22, p.26].

Data fiind condiția de simbol a batistei, fiecare caracteristică a ei (forma, culoarea, motivele brodate, modul de a o lega sau a o prinde) era corelată unor semnificații principale care vizau în ultimă instanță cinstea sau necinstea, viața sau moartea. La sărbătorile de iarnă, la nuntă, ca și la petrecerea în armată când băieții erau însemnați cu băsmăluțe, acestea erau fixate după anumite reguli ce țin atât de simbolismul corporal, simbolismul marital cât și mai general de includerea tuturor faptelor culturale în *Modelul lumii*. Astfel, în varianta când batista trebuia prinsă de căciulă, sau pe pieptul flăcăului, ea era împăturită ca un romb, iar buchețelul de flori prins deasupra avea florile orientate în sus și rădăcinile în jos, precum este firesc în timpul creșterii. În această poziție simbolul este un triumf al vieții. Detaliul era foarte important, pentru că la înmormântarea celibatarilor (nunta-înmormântare) acestea erau inversate: buchețelul avea florile îndreptate în jos, iar rădăcinile în sus, ca un însemn al morții. Această corelare apare și în varianta când batista este legată la braț. În timpurile când se res-

pecta tradiția, la nuntă batista era legată la brațul drept, iar la nunta-în-mormântare - la brațul stâng. Apoi, la nunta adevărată fie că ambele colțuri ale batistei erau îndreptate în sus, fie unul în sus și altul în jos, iar la nunta-în-mormântare, ambele colțuri erau orientate în jos ca semn al morții. Inversia se poate observa și în modul de a juca hora. Hora ca dans al triumfului vieții, are mișcarea organizată preponderent pe dreapta, dansatorii ținând mâinile ridicate, în timp ce *hora mortului* practică în saatele din josul Prutului în noaptea de priveghi în ograda flăcăului mort sau a fetei moarte, este orientată pe stânga, celibatarii dansând cu mâinile în jos.

Batista ca însemn al fetei aspirante la căsătorie, reprezintă un exemplu elocvent de simbol non-verbal eficient utilizat în comunicarea juvenilă. Două cauze interdependente au stimulat acest proces. Tinerii ajunși la vârsta dragostei au nevoie să comunice între ei cât mai mult și întâmpină suficiente dificultăți, plus la toate, familia și societatea verifică permanent comportamentul acestora, conformându-l anumitor norme. Recurgerea la limbajul nonverbal al dragostei, în care intră și batista, înlesnește comunicarea dintre tineri, evită barierele comunicative și conflictele.

Cele două categorii de obiecte – batista ca accesoriu al statutului fetelor și piesele de port pentru cap la femei formau în cultura tradițională un sistem. Primele erau etalate ca o dominantă simbolică în comportamentul fetelor, ajungând să aibă rol de steag, cinste, dar rămâneau uzuale sau cu valoare sentimentală în viața femeilor căsătorite, care dimpotrivă, aveau ca însemn al statutului lor social corespondentele acestora, adică piesele de port pentru acoperirea capului. Astfel, grație instrumentariului semiotic prin care sunt semantizate, ordonate și articulate permanent procesele culturale, aceste simboluri au fost riguros corelate în structurile culturii tradiționale.

### Referințe bibliografice

1. БАЙБУРИН А. К. *Семиотические аспекты функционирования вещей. Этнографическое изучение знаковых средств культуры*. 1989
2. FJCSA M.; NISTOROIA G. *Batista de nuntă*. Studii și cercetări de istorie a artei, seria Arta plastică - t. 21, nr. 1 – 1974.
3. FORMAGIU H.-M. *Portul popular din România*. București, 1974.
4. PAVEL E. *Scoarțe și țesături populare*. București, 1989.
5. CIUBOTARU S. *Nunta în Moldova*. Iași, 2000.
6. STOICA G., PETRESCU, P., BOCȘE M. *Dicționar de artă populară românească*. București, 1985.
7. MIHAIL Z. *Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană*. București, 1978.
8. IORGA N. *Foia de zestre a unei domnițe moldovene din 1587 și exilul venețian al familiei sale*. București, 1926.
9. CANTEMIR D. *Descrierea Moldovei*. București, 1936.
10. СМЕРЧИНСКИЙ А. *Географическое и этнографическое описание Балтского уезда и оных жителей молдаванах*. Manuscris. 1848 Архив Русского географического общества. Подольская губерния. XXX, 32-32. Sanct-Petersburg..
11. *Рукопись Сорокского уезда*. 1849. Архив Русского географического общества.- Подольская губерния. XXX. Sanct-Petersburg.
12. *Черты нравов молдован*. Этнографическое обозрение. 1862 vol. 5.
13. *Manuscrisul satului Taraclia, județul Bender*. 1884. Biblioteca Academiei de Științe a Ucrainei. Kiev.
15. Cuza Vodă, inf. Cârcheleanu Ion Petru, n. 1927, Dochia și Dumitru Dilicula, n. 1919, înr. V. Buzilă, 1996.
16. IONESCU C. A. *Colinde din Transnistria*. Chișinău, 1994. Și în colindele ucrainenilor, bierlorușilor: CARAMAN P. *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*. București, 1983.
17. PAMFILE T. *Dragostea în datina tineretului român*. București, 1998.
18. Podoima, raionul Camenca, inf. Chisnicean Hartina, n. 1939, înr. 1988.
19. *Nunta la români*. Orații. București, 1989.
20. RAȚIU A. *Românii de la est de Bug*. București, 1994.
21. BUZILĂ V. *Pâinea: aliment și simbol. Experiența sacrului*. Chișinău, 1999.
22. KLIGMAN G. *Transformări simbolice în ritualul românesc*. București, 2000.

## Științe socio-umane

### CREATIVITATEA ÎN PERCEPEREA ESTETICĂ A OPERELOR DE ARTĂ

#### CREATIVITY IN THE AESTHETIC PERCEPTION OF WORKS OF ART

**TATIANA COMENDANT,**

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

**GALINA ZAMCOVAIA,**

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

*Multiple aspects of perception of art works are researched in different domains of science: philosophy, psychology, pedagogy, philology, aesthetics, methods of teaching literature.*

*The present work is devoted to one of the most important problems of aesthetic perception.*

*The researchers' opinion is that one of the most important particularities of aesthetic perception of art works is the creative activity of the subject of perception.*

*The authors of the work analysed in this article put the stress on the creative character of the aesthetic perception, that manifests itself not in the creation of images, of situations, new works, but in the general development of the human being, in the personalities that address themselves to art.*

*In this article the authors came to the conclusion that aesthetic perception is individual for every person, in fact, it is always the aesthetic activity that creates a personality, that perceives the work of art.*

**Cuvinte cheie:** creativitate, activitate creativă, percepere estetică, operă de artă, proces creativ reciproc, subiectul percepției.

*A lot of perception aspects of art works are researched in different domains of science: philosophy, psychology, pedagogy, philology, aesthetics, methods of teaching literature.*

*The present work is devoted to one of the most important problems of aesthetic perception.*

*The researchers' opinion is that one of the most important particularities of aesthetic perception of art works is the creative activity of the subject of perception.*

*The authors of the work analysed in this article put the stress on the creative character of the aesthetic perception, that manifests itself not in the creation of images, of situations, new works, but in the general development of the human being, in the personalities that address themselves to art.*

*In this article the authors came to the conclusion that aesthetic perception is individual for every person, in fact, it is always the aesthetic activity that creates a personality, that perceives the work of art.*

**Keywords:** creativity, creative activity, aesthetic perception, work of art, reciprocal creative process, perception subject.

„Creativitatea este considerată a fi un concept deosebit de dificil de explicat, chiar dacă nu este mai dificil decât alte cincepte pe care le acceptăm mai ușor, cum ar fi iubirea, învățarea sau educația” [1, p. 21]. În cazul *creativității*, e posibilă focalizarea, fie asupra persoanei care creează, asupra lucrării sau ideii create, fie asupra *procesului creativ* sau a mediului în care are loc creația.

„În arte, cel puțin, noțiunea de *creativitate* este atât de largă și răspândită, încât a-i da o definiție înseamnă, de fapt, a pune restricții false la ceea ce nu trebuie să aibă restricții deloc” [2, p. 18].

Unul din punctele rezistente ale definiției dată de M.I. Stein: ” *Creativitatea* este un proces din care rezultă un lucru nou, acceptat ca util, bun de ceva sau satisfăcător, de către un grup semnificativ



de oameni, într-o oarecare perioadă de timp” [3, p.1] este că admite o dimensiune socioculturală – o relație dinamică între indivizi și mediu. Pentru înțelegerea deplină a *creativității*, e necesar să se țină cont de factorii cognitivi, motivaționali și emoționali care sunt la fel de importanți.

Astfel, diverse aspecte ale *creativității* în perceperea *operelor de artă* sunt cercetate în diferite domenii ale științei: filosofie, sociologie, psihologie, pedagogie, filologie, estetică, etc.

În psihologie, în dependență de înțelegerea rolului atitudinii active a recipientului, s-au dezvoltat, referitor la percepere, teoria „pasivă” și teoria „activă”. După cum remarcă Ș.A.Nadirașvili, perceperea se consideră un proces activ, iar teoria „activă” de *percepere* îi corespunde doar în acel caz, când perceperea se înțelege ca un fenomen, apărut pe baza folosirii active a organelor de simț și a atitudinii interioare active a subiectului [4, p. 157].

În opinia lui A.N.Leontiev teoria „pasivă” sau „de ecran” a perceperei reprezintă teoria, care reproduce concepția veche senzuală a perceperei, conform căreia chipul este rezultatul nemijlocit al acțiunii unilaterale a obiectului asupra organelor de simț [5, p.56]. Astfel, la Ș.A.Nadirașvili, A.N.Leontiev, ș.a. *perceperea* se tratează drept un proces activ, ce se efectuează de individ.

A.N.Leontiev afirmă că pentru apariția chipului nu este suficientă acțiunea unilaterală a obiectului asupra organelor de simț ale subiectului și pentru aceasta trebuie să mai existe un proces activ, „de întâmpinare” din partea subiectului [5, p.58]. În lucrarea sa *Деятельность. Сознание. Личность*. A.N.Leontiev a argumentat rolul decisiv al atitudinii active în reflectarea psihologică, în percepere. Autorul a examinat categoria conștiinței omenești și categoria personalității, apreciindu-le ca fiind cele mai importante în construirea sistemului unitar al psihologiei ca o știință concretă despre apariția, funcționarea și constituirea reflectării psihice a realității, care înconjoară nemijlocit viața indivizilor [5, p.12].

După părerea multor cercetători una dintre cele mai importante particularități ale *perceperei estetice a operelor de artă* este activitatea creatoare a *subiectului perceperei*. Astfel, O.N.Organova scrie că *perceperea estetică* în esența sa este creatoare nu poate fi înafara trăirilor estetice ale subiectului, fără conștientizarea conținutului întruchipat în chipul artistic creat conform experienței proprii de viață. Experiența propune introduce inevitabil noi momente în sesizarea și aprecierea chipului, redându-i nuanțe individuale în corespundere cu viziunea proprie a personalității. Așadar, subiectul la *recepționarea operele de artă*, vrând sau nevrând, participă la procesul de creație, completând, concretizând și astfel modificând chipurile artistice create de autor [6, p.166].

Anume o asemenea atitudine a cititorului față de cele citite l-a uimit la timpul său pe Maxim Gorki, care menționa că povestind cărțile citite, tot mai des se prindea la gândul că povestește incorect, denaturând cele citite, adăugând la acestea ceva de la sine, din experiența proprie. Aceasta rezultă din cauza că faptele din viață și literatură se contopeau într-un tot întreg. Cartea, asemenea omului, este un fenomen al vieții, cartea este un fapt viu, vorbitor și ea este mai puțin un „lucru” decât celelalte care au fost create sau se creează de om [7, p.116].

Faptul că *activitatea creativă* a subiectului receptiv este o componentă de bază a *perceperei estetice* ne mărturisesc și concluziile specialiștilor din alte domenii ale artei: D.B.Kabalevski (8) – în domeniul dezvoltării muzicale a copiilor, B.M.Nemenski (9) – în sfera dezvoltării abilităților creative ale copiilor în domeniul artelor plastice, I.L.Liubinski (10) – preocupat de problemele educației și instruirii copiilor prin intermediul teatrului etc. Referindu-se la perceperea artei filmului, S.Eizenștein remarca că fiecare spectator în concordanță cu individualitatea sa, experiența, fantezia, asociațiile proprii, particularitățile caracterului, apartenența socială creează chipul subiectului în conformitate cu imaginile redade de autor care îl orientează ferm către trăirea și înțelegerea temei. Acesta este chipul gândit și realizat de autor, dar totodată este și un chip realizat și de creația proprie a spectatorului [11, p.171].

Așadar, *perceperea estetică a operelor de artă* este posibilă numai în baza *creației reciproce* care este manifestarea cea mai înaltă a activității de percepere a subiectului. În opinia lui A.I.Kaminski, fără percepere, tratată ca un *proces creativ reciproc*, este imposibilă valorificarea artei. În *procesul creativ*

*reciproc* se activează majoritatea capacităților de percepere a subiectului care devine coautorul creatorului [12, p.127]. Remarcăm că caracterul creativ al *perceperii estetice* constă în transformarea, modificarea specifică a reprezentărilor imaginii percepute ale lucrărilor artistice, în formarea atitudinii proprii față de ele, în aprofundarea asimilării bogăției conținutului ideatico-artistic al *operei de artă*.

Atitudinea activă a subiectului receptat este condiționată de caracterul interacțiunii particularităților subiectului și specificului lucrărilor artistice. M.Gorki sublinia într-o scrisoare adresată scriitorilor începători că lucrările lor acționează asupra cititorului doar atunci, când cititorul vede ceea ce îi arată scriitorul, iar scriitorul dă posibilitate cititorului să-și „imagineze” tablourile, chipurile, figurile, caracterele propuse de scriitor pentru cititorul său, bazându-se pe experiența proprie și pe cea acumulată în timpul citirii literaturii, precum și pe baza impresiilor sau cunoștințelor sale. De la coincidența experienței scriitorului cu cea a cititorului depinde și adevărul artistic – acea convingere deosebită a artei verbale, care explică forța influenței literaturii asupra oamenilor [7, p.116].

În cercetările filosofice ale autorilor O.N.Organova, A.I.Kaminski ș.a. se menționează că particularitățile *perceperii estetice a operelor de artă* sunt legate de specificul reflectării realității în timpul *perceperii estetice* cu caracterul său creativ. *Perceperea estetică* are loc în *procesul creativ* de interacțiune activă a *operelor de artă* cu recipientul în momentul satisfacerii necesităților estetice. Ideea că *perceperea estetică* este neapărat o activitate creativă, individuală a fost expusă de V.F.Asmus, care remarcă că conținutul lucrărilor artistice se reproduce de cititor după reperiile expuse în lucrare, dar rezultatul final este determinat de activitatea mentală și spirituală a cititorului. După părerea cercetătorului, această activitate și reprezintă creația [13, p. 62]. Astfel, autorul *operei de artă* oferă cititorului o direcție generală, „puncte de orientare”. Fiecare cititor, trecând de sine stătător pe „urmele” autorului lucrării, efectuează calea sa unică și irepetabilă; în procesul și în rezultatul lucrului său creator el percepe, asimilează în mod individual cele citite, corelându-le cu experiența sa proprie, adică însușește într-o măsură mai mare sau mai mică, conștient sau inconștient experiența spirituală a scriitorului, exprimată în lucrarea sa artistică.

O analiză succintă a cercetărilor teoretice de ordin filosofic permite de a conchide că autorii își concentrează atenția asupra caracterului creator al *perceperii estetice*.

Activitatea creatoare se exprimă și prin faptul că fiecare om *percepe operele de artă* strict individual. Individualitatea subiectului poate fi manifestată la toate etapele de *percepere estetică a operei de artă*. Are loc o creație reciprocă specifică a recipientului cu autorii *operelor de artă*.

Caracterul creativ al *perceperii estetice* se manifestă nu în crearea chipurilor, situațiilor, lucrărilor noi, ci în dezvoltarea generală a omului, în dezvoltarea calităților creative ale personalității ce se adresează la artă.

În urma studiului efectuat asupra *creativității în perceperea estetică a operelor de artă* putem conchizi că:

- *creativitatea* nu poate fi definită în mod absolut;
- *creativitatea* se referă la conștiința de sine;
- diverse aspecte ale *creativității în perceperea operelor de artă* sunt cercetate în diferite domenii ale științei;
- *perceperea estetică a operelor de artă* în esența sa reprezintă un proces activ de creație;
- *perceperea estetică* este individuală;
- în esență, *perceperea estetică* este întotdeauna o activitate estetică creatoare a personalității ce sesizează *opera de artă*;
- *perceperea estetică* a lucrării artistice este chezașia succesului în formarea personalității creatoare.

## Referințe bibliografice

1. HOLLOWAY, C. *Cognitive Psychology: Learning and Instruction*. Milton Keynes: Open University, 1978.
2. FRYER, M. *Predarea și învățarea creativă*. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 2004.
3. STEIN, M. I. *Making the point*. New York: The Mews Press, Amagansett, 1984.
4. НАДИРАШВИЛИ, Ш.А. *Психологическая природа восприятия (с позиций теории установки)*. Тбилиси: Мецниереба, 1976.
5. ЛЕОНТЬЕВ, А.Н. *Деятельность. Сознание. Личность*. 2-е изд. Москва: Политиздат, 1977.
6. ОРГАНОВА, О.Н. *Специфика эстетического восприятия: учеб. пособие*. Москва: Высшая школа, 1975.
7. ГОРЬКИЙ, М. *О том, как я учился писать*. Горький, М. Собр. соч.: в 30-ти томах. Т.24. – Москва, 1953.
8. КАБАЛЕВСКИЙ, Д. Б. *Прекрасное пробуждает доброе*. Москва: Просвещение, 1973.
9. *Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания: книга для учителя*. Москва: Просвещение, 1981.
10. ЛЮБИНСКИЙ, И.Л. *Театры юных зрителей как средство эстетического воспитания и образования школьников: автореф. дис. ... доктора педагогических наук*. Москва, 1966.
11. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Монтаж*. ЭЙЗЕНШТЕЙН С. Избр. произв.: в 6-ти томах. Т.2. Москва, 1964.
12. КАМИНСКИЙ, А.И. *Философско-эстетический анализ процесса восприятия искусства: дис. ... канд. фило-софских наук*. Киев, 1976.
13. АСМУС, В.Ф. *Чтение как труд и творчество. Вопросы теории и истории эстетики*. Москва, 1968.

## ORIENTĂRI ȘI IERARHII VALORICE ÎN EPOCA RELATIVISMULUI AXIOLOGIC

### ORIENTATIONS AND VALUE HIERARCHIES IN EPOCH OF AXIOLOGIC RELATIVISM

**VIORICA ADEROV,**

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

**LILIA SCULEA,**

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Autoarele încearcă să surprindă esența crizei axiologice a modernității, ierarhiile valorice în epoca relativismului axiologic. În lucrare sunt enunțate paradoxurile și efectele perverse ale globalizării, deosebirea dintre epocile organice și epocile de criză. Este elucidat procesul de autonomizare a valorilor, fragmentarea și unilateralizarea vieții omului – consecințe a acestui proces. Este menționată necesitatea conștientizării importanței culturii și învățământului pentru anihilarea efectelor negative ale crizei.*

**Cuvinte cheie:** cultură, valoare, societate, criză, ierarhie, mijloc, scop, educație.

*The authors try to find the essence of the axiologic crisis of the modern world, the value hierarchies in the epoch of axiologic relativism. The article states the paradoxes and vicious effects of globalization, the differences between the organic epochs and the crisis ones. Special emphasis is laid on the process of value autonomisation, on breaking up and making unilateral man's life – these are the consequences of this process. Mention is made of the necessity of being aware of the importance of culture and education for eliminating the negative effects of the crisis.*

**Keywords:** culture, value, company, crisis, hierarchy, method, end, education.

În mai multe rânduri am susținut necesitatea abordării fenomenelor și tendințelor culturii contemporane, cu scopul de a pune în evidență aspectele relevante, capabile să descifreze cauzele realităților complexe ale societății contemporane. Într-o lume în plină transformare care se caută pe sine, teoreticienii nu reușesc să depășească dificultățile enorme ale pătrunderii timpului nostru istoric, a întregii traic-torii a civilizației moderne și să ofere o explicație cât de cât rezistentă a crizelor succesive ale modernității.

Asistăm la o schimbare de epocă, de eră istorică, vizibilă în toate registrele vieții. Destrukturarea lumii vechi are loc cu rapiditate, dar noile forme de organizare se încheagă cu dificultate.

Spre ce se îndreaptă omenirea? Noua ordine mondială se dovedește a fi o dezordine totală, de nestăpânit. Conceptele noastre, construite pentru a defini și înțelege vechea structură a lumii, nu mai sunt adecvate pentru a descrie și interpreta noua realitate.

Încă înainte de evenimentele istorice ale anilor 90, Fransua Lyotarde, consideră că nu mai este posibilă realizarea unei interpretări coerente a lumii, a istoriei umane. Altfel spus nu mai este actuală elaborarea unei ideologii, care implică prin premisele ei să fie unitară, coerentă cu ea înșiși. De ce? Pentru că omul, subiectul care gândește cogitoul său nu mai are coerență interioară. În el se suprapun planurile, ideile și valorile, chiar și cele mai contrastante. O remarcabilă instituție a debusolării spirituale și morale, care s-a generalizat în ultimele două decenii.

În lucrarea sa „Critica modernității” Alain Touraine denumește această perioadă „lunga noapte a gândirii sociale”, autorul ei surprinde din plin esența fenomenului la care ne referim, ca și diversitatea contrastelor, frustrărilor, situațiilor limită traumatizante ale modernității care o alimentează.

Gânditorul se oprește în fața unor constatări relativ cunoscute, propunând ca ieșire din dilemele realității o altă concepție asupra modernității „Lumea de astăzi, pe care unele spirite grăbite o văd unificată în jurul valorilor occidentale ce au triumfat asupra fascismului, comunismului și naționalismului lumii a treia, este de fapt deșirată între lumea obiectivă și lumea subiectivă, între sistem și actori. Se ridică una împotriva celeilalte logica pieței mondiale și aceea a puterilor ce vorbesc în numele unei identități culturale. Pe de o parte, lumea pare globală; de altă parte, multiculturalismul apare fără limită. Cum să nu se vadă în aceste rupturi complete o dublă amenințare pentru planetă? În timp ce legea pieței strivește societăți, culturi și mișcările sociale, obsesia identității duce la un arbitrar politic atât de total că nu se poate menține decât prin represiune și fanatism... Dacă nu ajungem la o altă concepție a modernității, mai puțin orgolioasă decât cea a luminilor, dar capabilă să reziste la diversitatea absolută a culturilor și a indivizilor, vom intra în furtuni și mai violente decât acelea care au însoțit căderea vechilor regimuri și industrializarea” [5, p. 231].

Deși autorul face referință la paradoxurile modernității privind tentativa eșuată de a impune un model standard de civilizație și o direcție unică evoluției istoriei, precum și la efectele perverse ale globalizării, observăm că nu se întreprinde în nici un fel explorarea surselor și structurilor care le generează.

O problemă mult dezbătută în literatura de specialitate în ultimul timp este criza valorilor și a lumii moderne. Se crede că identificarea cauzelor, factorilor determinanți ai acestei crize cât și analiza și elucidarea consecințelor, ar permite dezlegarea nodului gordian al timpului nostru și identificarea soluțiilor pentru revenirea la normalitate. Problema este de mare actualitate întrucât cultura și factorii de natură culturală au o relevanță deosebită în lumea contemporană și constituie sursa fundamentală a dezvoltării istorice.

Acum mai bine de șapte decenii T.Vianu se întreba: „Ce este această criză a culturii moderne? Este vremea noastră roasă de un rău adânc? Suferim fără a ști de vre-o boală grea? Este ceva primejdios care se desfășoară în jurul nostru și în noi, în timp ce noi înșine continuăm să ne bucurăm ca și oamenii de altă dată, de bunurile vieții, de frumusețile naturii, de frumusețile naturii, de farmecul artei?

Din multe părți suntem asigurați că vremea noastră trece printr-o criză gravă, că, fără a o ști chiar, suntem cu toții bolnavi de un rău tainic și că doctorii spirituali ai omenirii trebuie să vegheze la căpătâiul acestui uriaș bolnav care este omenirea cultă de astăzi. Ce se înțelege însă prin criza culturii moderne? Care sunt elementele acestei crize” [6, p.171].

De atunci și până astăzi savanții încearcă să definească această criză axiologică a modernității. Problematika crizei valorilor fiind una extrem de vastă a ocupat un loc prioritar în ansamblul confruntărilor de idei de-a lungul ultimilor șapte decenii. Astăzi însă se aud voci care denunță deconcentrarea intelectuală, refugiul unor filosofi în orizonturi de reflexie lipsite de semnificație axiologică, tăcerea



altora din motiv că nu-și înțeleg și nu intuiesc timpul convulsionat în care trăiesc, nu pătrund în esența epocii pe care o parcurg. Știința de fapt nu reușește să reconceptualizeze și să reinterpreteze realitățile culturale, să ne ofere liniile unei sistematizări științifice, care să permită programarea acțiunilor, ordonarea efortului, stabilirea modalităților și manierelor de acțiune, un anume sistem de priorități în elaborarea politici de dezvoltare socio-culturală.

De obicei crizele au facultatea să restructureze sistemele de valori, să pună sub semnul îndoielii valorile ce păreau indiscutabile, să demoeze ierarhii, să fie traversate de acute interogații și dileme sfâșietoare.

Ar fi momentul să abordăm succint deosebirea dintre epocile organice și epocile de criză ale istoriei. Epocile organice se caracterizează prin consensul eforturilor de cultură ale tuturor oamenilor care trăiesc într-un context socio-uman determinat, în forme și structuri bine încheiate și în puterea unui principiu de autoritate. Epocile de criză ale istoriei se caracterizează prin dărâmarea vechilor instituții, prin multiplicitatea anarhică a tendințelor intelectuale și morale, printr-un individualism neînfrânt, prin acțiunea corosivă a spiritului critic. Crizele istorice sunt, pentru mulți gânditori, acele intervale din istoria lumii în care oamenii pierd sentimentul viu al formelor de cultură, al valorilor, înrădăcinându-le în barbaria regeneratoare a vitalului. Epocile de proslăvire a vieții în dauna culturii marchează totdeauna momentele de criză în dezvoltarea spiritului omenesc, de unde și relativismul extrem și amoralismul.

Ortega Y.Gasset ne spune că unul din semnele cele mai izbitoare ale omului în epocile de criză este tocmai mulțimea țăntelor care îl solicită, lipsindu-l de sentimentul unui centru propriu și al unei misiuni.

Fragmentarea și unilaterizarea vieții omului este rezultatul unor schimbări profunde care au avut loc în structurile civilizației moderne după epoca Renașterii. Este vorba de procesul de autonomizare a valorilor și a proceselor culturale.

La începutul modernității acest proces de diferențiere a valorilor era considerat esențial pentru progresul culturii, libertății individuale deoarece anula posibilitatea subordonării sistemelor de valori, unei valori dominante.

În epocile anterioare anumite valori erau ridicate la rangul unei clase de valori supraordonate (valoarea teoretică în epoca antică, valoarea religioasă în epoca medievală etc.) S-a crezut că modernitatea va aduce ceva radical nou față de epocile anterioare, va depăși toate formele trecutului. Cu toate avantajele care au rezultat din autonomizarea valorilor, acest proces este considerat sursa principală a crizei modernității și factor determinant în fragmentarea existenței umane, existență afectată unei singure dintre valori, postulată ca țăntă a vieții, omul nu mai reușește să se raporteze la totalitatea valorilor.

De exemplu, valorile și activitățile economice s-au disociat treptat de cele religioase, morale și artistice. Comerțul, activitățile de schimb, munca de tip industrial, toate în expansiune, au impus alte criterii de apreciere decât cele morale și religioase; calendarul activităților economice a fost disociat în mod treptat de cel religios; știința și-a impus norme și metodologii specifice, detașându-se atât de simțul comun, cât și de viziunile filosofice și speculative; industriile politice și-au creat forme și proceduri independente de legitimare, diferite de cele tradiționale, arta s-a automatizat ca o formă specifică de activitate creatoare [3, p. 31].

Astfel diferențierea modernă a valorilor a suprimat centrul culturii. Cultura nu mai este centrată, pentru că tentația omului modern e să ocupe punctul de vedere particular al valorii în jurul căreia și-a organizat specialitatea. Această stare produce o dispersiune care ne dezorganizează viața. Individul negăsindu-se centrat, grupat către un nucleu semnificativ, neavând o temă esențială a epocii, simte o mare pustietate interioară. De asemenea consecințele procesului de diferențiere a valorilor au un impact negativ și asupra societății. Nefiind grupată către un centru, neavând o structură interioară, susținută de un factor de unificare, societatea se dezorganizează. În prim plan al importanței culturale

încetează să mai figureze societatea cu interesele și aspirațiile ei și apare individul ca purtător al valorilor culturale diferențiate. În literatura de specialitate se abordează frecvent efectele progresului tehnic și științific disociat de cel spiritual și moral. Modernitatea prin pasiunea discriminatoare a exagerat autonomia valorilor și le-a pus în relație de opoziție.

Astfel prioritatea acordată valorilor teoretice și instrumentale în detrimentul celor morale și spirituale au produs efecte iremediabile printre care se înscrie și inversarea raportului firesc dintre mijloace și scopuri. Datorită acestei inversii ciudate vorbim astăzi despre „răsturnarea valorilor”. Raportul distorsionat dintre valorile cu funcții simbolice (bine, frumos, adevăr, libertate) și valorile cu funcții instrumentale (economic, politic, vital, etc.) a generat criza de direcție, sens, ideal a societății contemporane. În momentul în care dispunem de mijloace tehnice pe care omenirea nu le-a avut niciodată înainte, dar nu mai știm să formulăm temele majore ale timpului nostru. Trebuie să conștientizăm faptul că valorile economice, politice, vitale, juridice nu sunt decât valori-mijloace, menite a ne face să ne atingem anumite scopuri, cum ar fi valorile teoretice, estetice, morale și religioase, scopuri absolute deoarece nu pot fi mijlocite în vederea atingerii unor scopuri mai înalte decât ele (adevărul, binele, frumos, sacrul). Atunci când valorile practice, instrumentale cum ar fi valoarea economică, politică, juridică, vitală sunt percepute ca valori scop putem vorbi de o patologie culturală, deformare neîngăduită, cuprindere inadecvată a valorii respective. Această deformare neîngăduită în teorie, dar reală în cotidianul socio-uman de la noi, când valorile economice sau politice sunt cuprinse prin acte inadecvate ca valori amplificative și invers pe cele morale, estetice ș.a. ca valori perseverative au loc deformări evidente a valorilor respective (hipertrofia valorilor economice, politice; atrofia valorilor spirituale).

Idolatrierea tehnicii și a succesului imediat a dus la exteriorizarea vieții și alienarea omului în universul tehnic. Omul este deposedat de repere morale și existențiale, supus unui proces de robotizare și standardizare a atitudinilor și comportamentelor, viața omului este golită de aspirații și trăiri autentice.

La acestea se mai adaugă și impactul negativ al sistemului mediatic asupra conștiinței valorice, care prezintă de fapt un conglomerat haotic de informații și idei, fără un tipar organizator și care afectează grav integritatea tabloului cultural al omului.

Sub presiunea mesajelor contradictorii se manifestă și criza identității umane, care este o criză a imaginii despre sine a oamenilor. Mediatizarea excesivă a evenimentelor, lucrurilor, liderilor, a vieții duce la apariția stării de „derealizare” în care se scufundă grupurile umane și indivizii.

Supuși în trecutul nu chiar atât de îndepărtat unui diabolic proces de deznaționalizare și masificare, care urmărea anihilarea identității etnice și individuale, producerea unei mentalități uniformizate astăzi omul este victimă a manipulării și uniformizării mediatice aflând cu stupeoare că tot de ce a fost privat în perioada sovietică nu este important nici pentru societatea contemporană. Identitatea națională, culturală, trebuie depășită, anulată (cum?) considerată păguboasă, întrucât conține sursa viioarelor conflicte, că ceea ce până mai ieri era considerat drept falsă teorie, în prezent constituie ideologia oficială a statalității moldovenești.

De asemenea sunt evitate sau abordate denaturat temele ce definesc natura noastră spirituală. Homo Sovieticus fără să fi avut răgazul de a se regăsi s-a pomenit țintă a altei ideologii totalitare, cultura de consum, de masă produsă pe cale industrială și difuzată de multimedia. Acest tip de cultură administrează dorințele, ofertele culturale, stimulând nevoi artificiale, controlează imaginarul colectiv, îl menține în stare de pasivitate, somnambulism cultural, incapabil să se detașeze critic față de realitate și să i se opună. Individul este suprasolicitat din punct de vedere informațional și agresat continuu de producția de imagini. Acest tip de cultură uniformizează indivizii și nu le stimulează gândirea critică.

De aici necesitatea cultivării gândirii critice pentru ca individul să poată selecta din această ofertă valorile autentice și să le distingă de non-valori. Problema educației capătă o nouă dimensiune. Cultura trebuie să-l ajute pe individ să se adapteze la schimbarea rapidă, iar învățământul trebuie privit ca soluție de bază pentru anihilarea efectelor negative a culturii de consum. Specialiștii ar trebui să

reflecteze pornind asupra tendinței de trecere la învățământul managerial în care elevul primește servicii, iar relația cu profesorul este una contractuală. Instituțiile de învățământ superior sunt solicitate să formeze competențe. Transmiterea cunoștințelor nu mai este destinată formării unei elite capabile să îndrume națiunea. În emanciparea sa ea furnizează sistemului actori capabili să-și îndeplinească, în mod convenabil rolul în posturile pragmatice de care au nevoie instituțiile.

Consecințele pe termen mediu, lung al învățământului centrat pe evaluare, este deprofesionalizarea profesorilor, obligați să renunțe la entuziasm și creativitate și diferențierea învățării în favoarea rutinei și a limitărilor exterioare, cerute de promovarea examenelor.

Educația ar trebui să reprezinte evenimentul dezvoltării unicității profesorului și a discipolilor săi. Într-un asemenea context, relația managerială și socială antreprenorială reprezintă abateri grave de la teoria și practica unei educații autentice, chiar dacă pot reprezenta cu succes imaginea profitabilității economico-financiare în domeniul învățământului.

Se discută în ultimul timp despre diminuarea rolului și statutul intelectualului în societatea contemporană. Este considerat inutil, perimat, umbrit de activismul zgomotos al politicianilor și analiștilor politici. În lipsa intelectualilor societatea devine un corp inert. Intelectualii reprezintă armata specializată a culturii, fiind prin definiție expresia conștiinței critice a societății. El este elementul sceptic și interogativ, cercetătorul slăbiciunilor sistemului, moderatorul sistemului și cercetătorul tensiunilor actuale și posibile, cel care indică direcția și mai ales cel care trebuie să mențină puterea politică în stare de mijloc, nepermițându-i să devină scop al sistemului.

Este foarte dificil și periculos să enunți verdicte privind finalul epocii de criză. În acest context Tudor Vianu remarcă: „O criză istorică se termină atunci când toate ideile și tendințele ei au fost gândite și trăite până la capăt, adică până în momentul când ele ajung să se depășească în formula unei sinteze mai înalte și mai cuprinzătoare. Toate încercările de accelera sfârșitul unei crize istorice sunt inutile și inoperante, după cum zădărnice ar fi eforturile unui om de a obține maturizarea interioară înainte ca timpul necesar acestor procese să fie scurs. Soluțiile teoretice, programele elaborate de filosofi nu au nici o valoare practică atâta timp cât viața însăși n-a parcurs etapele obligatorii ale procesului” [4, p. 144].

Un alt semn vizibil al sfârșitului epocii de criză este refacerea respectului pentru marile categorii ale culturii. Cugetătorii încep din nou să vorbească despre structuri și configurații, refacerea legăturilor stabile între componentele culturii, ordonarea și ierarhizarea elementelor ce alcătuiesc tabloul cultural al individului, de a capta viața în forme. Astăzi vitalitatea dezlănțuită a început să amenințe serios cultura. Se impune urgent revenirea la marile idealuri ale culturii. Să sperăm că timpul rezervat de istorie acestui dramatic și zguduitor proces s-a scurs. Sper că, în pofida predicțiilor sumbre privind viitorul umanității și a speciei umane, armata specializată a culturii, reunită în voința de a construi și relua munca seculară a culturii, va reuși să renoveze suportul unității sale într-un ansamblu de valori durabil și rezistent.

### Referințe bibliografice

1. BENDA, G. *Trădarea cărturarilor*. București: Humanitas, 1993.
2. FLORIAN, R. *Metamorfoza culturii în sec. XX-lea*. București: Cartea românească, 1988.
3. GEORGIU, G. *Filosofia culturii*, București: ȘNSPA, 1982.
4. LYOTARD, G.T. *Condiția postmodernă*, București: Editura Științifică, 1989.
5. TOURAINÉ, A. *Critique de la modernité*, Paris: Tayard, 1992.
6. VIANU, T. *Studii de filosofie a culturii*, București: Editura Eminescu, 1982.

## SUPERVIZAREA — INSTRUMENT ESENȚIAL PENTRU O INTERVENȚIE EFICIENTĂ

### SUPERVISION — AN ESSENTIAL INSTRUMENT FOR EFFICIENT INTERVENTION

STELA MILICENCO,  
conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea de Stat din Moldova

*Activitatea de supervizare în contextul societății contemporane. Este prezentat istoricul evoluției activității de supervizare, tipologia și funcțiile supervizării profesionale. Un accent deosebit este pus pe specificul supervizării în domeniul asistenței sociale. Autoarea primivează ideea că supervizarea poate fi circumscrisă conceptului de formare continuă, reprezentând, în acest context, o relație de tip „dialog creativ” între supervisor și supervizat, prin care este promovată dezvoltarea profesională a celui supervizat. În concluzie se menționează, că supervizarea cu certitudine contribuie la realizarea unei schimbări calitative, în sensul că promovează reflexii asupra activității realizate.*

**Cuvinte-cheie:** supervizare, asistență socială, schimbare calitativă, formare continuă, voluntariat, exigențe profesionale, beneficiari, metode apreciative, proiectivism social.

*The history of evolution of supervisory activities, as well as the typology and functions of professional supervision are presented in the article. Particular consideration is given to the characteristics of supervision in the area of social work. The author promotes the idea that supervision could be attached to the concept of continuous professional formation, thus representing a sort of “creative dialogue” between the supervisor and the supervised individual. In conclusion, the author mentions that, without any doubts, supervision contributes to qualitative change, in the sense that it promotes reflection on past activities.*

**Keywords:** supervision, social work, qualitative change, continuous formation, volunteering, professional requirements, beneficiaries, appreciative methods, social protectionism.

În societatea contemporană piața muncii nu mai e caracterizată doar de iminența nesiguranței locului de muncă, ci și de cele ale plafonării în carieră, ale exigențelor profesionale. Aceste realități determină preocuparea pentru autodezvoltarea permanentă și generează o mare gamă de tipuri de formare, gândite pentru a facilita accesul tuturor la formarea continuă, indiferent de vârstă sau de tipul de profesie. Cariera devine tot mai mult o preocupare a individului care ia în calcul cariera ca pe un punct de referință în procesul de organizare a propriei vieți. Supervizarea este circumscrisă conceptului de formare continuă, reprezentând, în acest context, o relație de tip „dialog creativ” între supervisor și supervizat, prin care este promovată dezvoltarea profesională a celui supervizat. Considerăm supervizarea ca o întâlnire profesională, desfășurată dintr-un cadru organizat și negociat de părți, având ca scop imediat creșterea capacității supervizatului de a interveni profesionist cu sfaturi, iar, ca obiectiv de durată, dezvoltarea profesională a supervizatului în procesul supervizării. **Supervizarea contribuie la realizarea unei schimbări calitative**, în sensul că promovează reflexii asupra activității realizate, contribuind la prevenirea demotivării profesionale („burn out”), promovarea resurselor individului și/sau grupului, realizarea managementului de criză, adaptarea la diferite activități, roluri, sarcini și funcții profesionale, îmbunătățirea competențelor sociale, depășirea unor situații de conflict între viața profesională și cea personală.

Istoricul evoluției conceptului de supervizare începe cu anul 1904, când a fost menționat pentru prima dată în titlul unei cărți. În anii 1940 una dintre marile susținătoare ale supervizării Bertha Reznolds a editat o carte despre supervizare și despre diferite etape ale procesului de supervizare. În spațiul european activitatea de supervizare începe să se dezvolte în jurul anilor 1950. Spre deosebire de SUA (unde acest domeniu presupunea recrutarea, organizarea și evaluarea voluntarilor, misiunea cărora consta de a oferi sfaturi familiilor defavorizate pentru ca acestea să-și dezvolte abilitățile de autoîntreținere), supervizarea s-a dezvoltat în baza unei concepții complexe, bazate pe intenția de a contribui la soluționarea mai multor probleme, printre care: de modelare a contextului social, de înțelegere a



relațiilor profesionist-client, de perfecționare și dezvoltare continuă în plan profesional; de extindere a ariei de beneficiari, de îmbunătățire a practicilor asistențiale oferite diverselor categorii. În asistență socială supervizarea a fost practică încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, preponderent în SUA, ca o activitate de supraveghere a voluntarilor care activau în diferite organizații pentru sprijinirea persoanelor defavorizate. Odată cu dezvoltarea asistenței sociale pe diferite segmente a fost conștientizată nevoia dezvoltării supervizării ca formă de sprijin și de control pentru asistenții sociali. Pentru sistemul de asistență socială din Republica Moldova conceptul de supervizare este unul destul de nou. Implementarea lui este bazată pe elaborarea „*Mecanismului de supervizare în asistență socială*”, aprobat prin Ordinul Ministerului Protecției Sociale, Familiei și Copilului nr.99 din 31.12.2008 [1].

În literatura de specialitate, există mai multe accepțiuni ale termenului „supervizare”. În literatura anglo-saxonă, spre exemplu, prin supervizare este desemnat atât managerului unei echipe, cât și o persoană venită din afara organizației pentru a superviza. Și actualmente, literatura de specialitate indică o oarecare ambiguitate în definirea conceptului de supervizare. De regulă, sunt evidențiate trei modele diferite de supervizare:

- *supervizarea educațională*, realizată cu scopul ca persoanele supervizate să își sporească competența profesională;
- *supervizarea metodologică*, orientată spre beneficiar și având drept focus modul de a gestiona un caz;
- *supervizarea managerială*, desfășurată de la manageri spre membrii echipei.

Totuși, majoritatea lucrărilor de specialitate descriu supervizarea drept o activitate care transferă cunoștințe, abilități și atitudini de la o persoană cu experiență către una cu mai puțină experiență. Cu referire la sistemul de asistență socială, vom defini supervizarea drept **o metodă de suport profesională oferită personalului angajat în sistemul de asistență socială, în scopul sporirii abilităților acestuia de lucru cu beneficiarii, asigurării calității și eficienței activității și prevenirii epuizării profesionale.**

În orice situație și indiferent de modelul aplicat, supervizarea se referă, în general, la procesul de analiză desfășurat de un supervisor asupra practicii unui beneficiar supervizat. Obiectivul urmărit în cadrul acestui proces este **o mai mare autonomizare a supervizatului în cadrul unei activități de o incontestabilă calitate.** Supervizarea stimulează dezvoltarea profesională și personală și determină supervizatului să se interogheze asupra atitudinilor, cuvintelor, percepțiilor, emoțiilor și acțiunilor sale. Ajută în aceeași măsură la stabilirea unei distanțe potrivite față de cazuri și deci la gestionarea mai potrivită a situațiilor complexe, favorizează integrarea experienței și a materialului teoretic [2, p.14-17]. Putem să analizăm procesul de supervizare în diferite contexte: supervizare individuală sau de grup, supervizarea stagiarelor în diferite domenii de activitate (asistență socială, psihologie, medicină, educație etc.), supervizarea voluntarilor care lucrează cu diferite categorii de populație (persoane bolnave, persoane cu dizabilități, persoane maltratate etc.). În toate aceste cazuri, supervisorul lucrează pe baza materialului adunat, în urma discuțiilor cu personalul supervizat, a situațiilor din practica profesională, a documentelor, a secvențelor video din activitatea profesională, a observațiilor din spatele oglinzii unidirecționale etc.

În literatura de specialitate se face, de regulă, trimitere la două viziuni asupra activității de supervizare. *Prima viziune*, considerată „*pragmatică*”, se bazează pe teoriile comunicării și s-a dezvoltat ca o necesitate în cadrul managementului democratic, devenind o parte componentă a lui. Viziunea presupune o relație „deschisă”, în sensul că vizează activități profesionale observabile sau conștientizate de supervizat și supervisor. Ea pleacă de la mai multe premise empirice, dintre care sintetizăm câteva:

- (i) Dezvoltarea personală a angajaților este interdependentă cu dezvoltarea eficienței lor profesionale;
- (ii) Procesul sporirii și menținerii eficienței profesionale este unul personalizat;
- (iii) Soluționarea problemelor din cadrul instituției depinde de eficiența în comunicare, care la rân-

dul ei, este legata de viața privată a membrilor instituției;

- (iv) Transmiterea unor abilitati profesionale, în special, a celor privind depășirea unor dificultăți specifice, are un caracter de modelare afectivă mai degrabă decât acela de transmitere informațiilor în context formal.

Abordarea respectivă explică termenul de supervizare în sens larg, referindu-se la cei, care se ocupă de productivitatea muncii și dezvoltarea lucrătorilor începători. În acest context, este vorba de un superior la locul de muncă responsabil în cadrul organizației, de dezvoltarea abilităților și competențelor lucrătorilor. Un superior al unui muncitor e un manager de primă linie, în timp ce supervisorul acestuia este un manager de nivel superior. Ei sunt în acest caz și responsabili direcți ai productivității în organizație, având totodată și atribuții de luare de decizii, planificare, rezolvare de probleme, conducere operativă. Din această perspectivă, se poate observa, că termenii de „conducere” și „supervizare” sunt confundați. Această viziune poate fi eicientă în situațiile în care activitățile supervizatului se desfășoară „la vedere” și când prezența supervisorului nu perturbă procesul, acțiunile sau funcțiile profesionale ale celui supervizat.

O a doua viziune, numită „romantică”, reprezintă o concepție despre o relație preponderent individuală, total diferită de aspectul academic al acesteia. Provine din domeniul religios și a fost dezvoltat în psihoterapie, mai ales prin formele ei psihodinamice în cadrul studiilor lui Sigmund Freud. Aceasta presupune relevarea unor aspecte „închise” sau inconștiente din viața supervizatului și supervisorului și chiar din relația acestora.

Atunci când analizăm procesul de supervizare, constatăm că este vorba de o succesiune de etape, care pot fi recunoscute în evoluția relației supervisor-supervizat. *Prima etapă* constă în explicarea rolului beneficiarului și asigurarea lui de faptul că are capacitățile necesare pentru a-și îndeplini cu succes activitățile profesionale. Este important de a-l convinge de filosofia programului de supervizare în care se implică și funcțiile specifice în raport cu alți parteneri. Sprijinul acordat pentru integrarea în echipa profesională face, de asemenea, parte din această etapă. În cadrul *etapei a doua* supervisorul trebuie să verifice faptul că supervizatul își îndeplinește cu succes funcțiile, aici e mai mult o problemă de asigurare a suportului. Trebuie utilizate toate modalitățile de incurajare a supervizatului. Evaluarea limitelor este și ea importantă (limitele interioare ale profesionistului, limitele acțiunilor sale, și altele). În fine, în cadrul celei de-a *treia etapă* vedem cum supervizarea se realizează mai mult la distanță, supervizatului, câștigând mai multă autonomie, va recurge la sprijinul supervisorului pentru situații complexe, pentru evenimente dificile sau pur și simplu pentru a se asigura că în anumite momente critice a procedat corect. Explorarea trecutului supervizatului este și ea o activitate esențială. Este important de menționat, că accesul progresiv la o anumită autonomie pe care supervizarea o facilitează, se realizează și în cadrul relației supervisor-supervizat.

Caracteristicile supervizării sunt inspirate din **principiile** asistenței sociale apreciative, dar adaptate la specificul procesului de supervizare, printre care:

- (i) *Centrarea pe experiență*: procesul de învățare pleacă de la experiențele supervisorilor și supervizaților despre ei înșiși și despre lume, iar beneficiarii serviciilor sociale sunt considerați potențiale surse și creatori de cunoaștere, pornindu-se de la experiențele lor din viața personală;
- (ii) *Centrarea pe succes*: supervizarea se concentrează pe valorificarea momentelor de maxim succes și mândrie din experiența supervizaților, considerându-le drept inspirație pentru succesele viitoare, iar succesele trecute sunt conștientizate, amplificate și anticipate în proiectarea unor succese viitoare;
- (iii) *Focalizarea legăturii dintre viziunea pozitivă și acțiunea pozitivă*: rolul supervizării este acela de a crea viziunea pozitivă (despre oameni, instituții, comunitate, beneficiari etc.), or, acestea constituie resurse de energie și totodată un motor pentru acțiunea pozitivă;
- (iv) *Crearea unei relații de parteneriat între supervizați în acest proces*: acest tip de relații stimulează interacțiunea, participarea și atitudinea pozitivă față de ceilalți participanți la supervizările de

grup, față de beneficiarii serviciilor oferite de către asistenții sociali și față de supervizor, care este văzut ca o resursă și ca un ghid care poate contribui la maximizarea încrederii supervizatorilor în propria lor experiență prin crearea condițiilor de valorizare a acestei experiențe de către ceilalți participanți la grup;

- (v) *Principiul constructivist în supervizare* afirmă că în practica socială supervizarea este o construcție a tuturor actorilor ce intră în interacțiune, fiind dependentă de cunoștințele, credințele, valorile și ideile acestora;
- (vi) *Principiul poetic* se referă la constituirea și reconstituirea permanentă a practicii sociale și a definițiilor operate față de mediul intervenției, la fel cum un poem poate fi interpretat și reinterpretat permanent, astfel încât la fiecare interpretare să ofere noi semnificații. Astfel, mediul de intervenție (și implicit stilul practicii sociale) se schimbă după cum se schimbă interpretările proprii despre acest mediu;
- (vii) *Principiul anticipării* constată ca imaginile, ideile, speranțele persoanelor despre viitor ghidează comportamente și acțiunile lor, care conduc la apariția acestui viitor. Imaginile pozitive legate de viitor conduc la acțiunile pozitive, iar cele negative conduc la acțiuni, comportamente negative, reactive. Thomas formulează acest principiu, cunoscut și ca *autoprofeția creatoare*: „Dacă oamenii definesc o situație ca fiind reală, atunci această situație este reală prin consecințele definirii ei ca reală”;
- (viii) *Principiul proiecționismului social* se referă la faptul că realitatea se manifestă sub forma unui *determinism răsturnat*, adică nu se găsește un raport cauză-efect, ci invers. Astfel, stabilirea unor obiective de către supervizorii determină, de fapt, cauzele care pot produce acele efecte așteptate; dacă supervizatul dorește să dezvolte comportamente pozitive la beneficiar, atunci caută acele cauze care pot produce efectele așteptate, implicându-l pe beneficiar în construirea și dezvoltarea acelei viziuni [2, p.212-214].

În fine, în situația în care încă în Republica Moldova nu există o cultură autentică a supervizării, supervizorul trebuie să fie un specialist bine pregătit care are nevoie atât de teorie, dar, în aceeași măsură, și de o bună practică, or, doar prin îmbinarea teoriei cu practica se asigură capacitatea de orientare în complexitatea și unicitatea irepetabilă a fiecărui caz supervizat.

### Referințe bibliografice

1. *Mecanismul de supervizare în asistență socială*//Aprobat prin Ordinul Ministerului Protecției Sociale, Familiei și Copilului nr.99 din 31.12.2008.
2. MUNTEAN, A.(coord.) *Supervizarea. Aspecte practice și tendințe actuale*. Iași: Polirom, 2007.
3. COJOCARU, Ș. *Metode apreciative în asistența socială*. Iași: Polirom, 2005.
4. UNGUREANU, I. *Paradigme ale cunoașterii societății*. București: Humanitas, 1990.
5. VAN KESSEL, L., HAAN, D. *The intended way of learning in supervision seen as a model*. New York: Haworth Press, 1993.

## MANIFESTAREA TINERILOR PRIN SUBCULTURI

### THE YOUTH MANIFESTATION THROUGH SUBCULTURES

ANASTASIA OCERETNÎI,

doctor, lector superior,  
Universitatea de Stat din Moldova

*Societățile din toate tipurile au fost eterogene, acest fapt favorizând dezvoltarea subculturilor. Pe de o parte, ele îmbogățesc mozaicul cultural, iar pe de altă parte, creează spațiul unor conflicte culturale. Cu toate acestea, subculturile reprezintă pentru membrii care le împărtășesc un mod de a se autoafirma și de a se autoidentifica. În articolul dat, sunt prezentate concepțiile*

diferitor autori cu privire la tipurile de subculturi împărtășite de tinerii contemporani, evidențindu-se specificul fiecărui tip.

**Cuvinte cheie:** cultură, subcultură, tineret, contracultură, tipuri de subculturi, trăsătură culturală, simboluri.

*Societies have been mixed all the time, favoring the development of subcultures. On the one hand, they enrich the cultural mosaic, and on the other hand, they create space for cultural conflicts. However, subcultures are for members who share a way to identify themselves. In the article are presented various authors views on the types of contemporary youth subcultures, highlighting the specificity of each type.*

**Keywords:** culture, subculture, youth, counterculture, types of subcultures, cultural characteristic, symbols.

Prin cultură omul devine o ființă socială, depășind stadiul de dezvoltare pur biologică și încadrându-se într-o nouă formă de organizare, și anume cea socială. Cultura ne eliberează de nevoia de a reinventa mereu componentele vieții sociale, ea întrunind trăsături comune tuturor popoarelor, dar în același timp și elemente distinctive, diferențiind tipurile de subculturi. Diversitatea trăsăturilor culturale nu se manifestă doar între societăți, ci chiar în interiorul aceleiași societăți. Unele grupuri de oameni practică anumite complexe culturale care nu sunt acceptate de restul societății: adolescenții, spre exemplu, se îmbracă altfel decât adulții și folosesc un vocabular care uneori nu este înțeles decât de ei. În cadrul unei culturi generale a unei societăți apar ansambluri specifice de trăsături și complexe culturale caracteristice unor anumite grupuri care sunt denumite **subculturi**. Această definiție este una utilizată în partea europeană, însă din perspectivă americană termenul de subcultură este utilizat pentru a desemna cultura unui subgrup social, referindu-se în special la o contracultură, ca de exemplu, cea a avangardei sau la cultura underground a marginalilor care se opun normelor sociale dominante [1, p.638]. Cu toate acestea, subcultura nu se reduce la contracultură, aceasta din urmă fiind un tip de subcultură a unui grup.

Utilizarea termenului de subcultură într-o accepțiune sau alta este determinată de *punctul de referință*: o cultură regională este o subcultură în raport cu cultura națională; de *omogenitatea populației* care o constituie; de *suma trăsăturilor culturale* care permit formarea identității de grup [1, p.639].

Existența și diversitatea subculturilor sunt determinate de gradul de omogenitate socială și de gradul de toleranță a fiecărei societăți. Subculturile se pot constitui pe criterii naționale, religioase, profesionale, de vârstă, de sex etc.: subcultura muncitorilor, a bătrânilor, a tinerilor etc. Deseori, o subcultură are o limbă distinctă, ceea ce conferă un sentiment de identitate, oferă posibilitatea unei comunicări mai precise între membrii grupului și protejează această comunicare de persoanele din afara acestuia.

Cercetătorul Fischer M. consideră că subculturile sunt rezultatul urbanizării. Concentrarea unui număr mare de persoane diferite (ca statut) a condus la slăbirea relațiilor interpersonale, a structurilor sociale primare și la consensul normativ. Autorul argumentează că cu cât va crește numărul așezărilor urbane, cu atât va fi mai mare diversitatea și, astfel, va crește gradul de „subculturalizare” [1, p.10].

Indivizii aparțin de-a lungul vieții mai multor subculturi. Din perspectivă funcționalistă, acestea au un rol de coeziune socială, deoarece permit integrarea indivizilor în grupuri relativ omogene și le asigură o identitate socială. Mozaicul cultural creat de subculturi poate fi considerat un factor de îmbogățire a societății, iar în unele cazuri, poate contribui la crearea de tensiuni între grupurile subculturale.

Creșterea rolului tinerilor în societatea contemporană și influența lor asupra proceselor economice, politice, sociale, intensificarea concurenței între generații comportă, în contextul culturii tradiționale, consecințe asupra formării subculturii tinerilor, caracterizată de către Левикова С.И. ca fiind *ezoterică* (ascunsă, destinată în exclusivitate pentru cei cunoscători), *evazivă* (fantezistă, neputincioasă), creată de tineri pentru sine. Este o „cultură de elită”, în sensul că nu toți tinerii au posibilitatea de a o împărtăși (mai ales, dacă ne referim la subcultura studentescă), având rolul de a integra tinerii în societate. Subcultura tinerilor este o parte importantă a culturii generale, determinând stilul de viață, orientările valorice și mentalitatea purtătorilor ei.

Cercetătoarea de origine rusă Латышева Т.В. prin conceptul de *subcultură a tinerilor* înțelege



un set de orientări valorice estetice, politice și de altă natură, simboluri, comportamente, stil de viață și atribute externe ale unui grup de tineri, caracterizat printr-un stil de educație în contextul culturii generale a națiunii. Subcultura tinerilor nu este întotdeauna în opoziție față de alte forme de cultură, ea poate include mai multe elemente culturale comune altor subculturi, creând o combinație originală și completându-le cu componente spirituale și materiale [3, p.93].

Numeroși cercetători, în analizele întreprinse asupra subculturii tinerilor, au identificat un șir de tipologii. Cercetătorul englez Brake M. analizează subculturile tinerilor din perspectivă deviantă, evidențiind patru tipuri: *subcultura normală* (care nu se deosebește de cultura generală și nu are nevoie de a se evidenția), *delincventă* (întrunind tinerii care sunt potențial infractori), *rebel-culturală* (din care fac parte tinerii din clasa de mijloc, cu studii superioare și pasionați de artă), *activă politic*. Tipologia dată de Brake M. este una depășită pentru societatea contemporană, mai ales că subcultura este un fenomen dinamic.

Cercetătorul rus Толстых А.В. a stabilit următoarele tipuri de subculturi, în dependență de sfera de activitate: *social-politice*, care au drept scop propagarea unor anumite puncte de vedere social-politice; *radicale*; *ecologico-etice*; *asociațiile neformale de tineri cu un anumit stil de viață* (panki, hippy etc.); *netraditional-religioase* (sataniști etc.); *pe interese* (fanați, filateliști etc.) [4]. Această tipologie este una productivă, care permite să se observe liantul care întrunește tinerii într-o anumită subkultură, care se crează de tineri din dorința de a-și găsi persoane asemănătoare și de a depăși dificultatea de a nu fi și trăi singur, dar într-o formă colectivă, având un sentiment de solidaritate. Cu toate acestea, o astfel de tipologie nu acoperă toate tipurile de subculturi ale tinerilor.

În concepția cercetătorului Сергеев С.А. subculturile tinerilor comportă următoarele tipuri: *romantico-evazivă* (hippy, baikerii, indeaniștii etc.), *hedonico-distractivă* (rapperii etc.), *criminală* (gopnicii etc.), *anarho-nihiliste* (mișcările politizate extremiste de dreapta sau de stânga etc.).

Un alt criteriu de sistematizare a subculturilor este cel al confortului, dezvoltat de către Башлачев А., după care subculturile pot fi *conforte*, *conforte în anumite condiții*, *neconforte* (protestatari).

Cercetătorii ruși Левикова С.И. și Бабахо В.А. au evidențiat următoarea tipologie a subculturilor de tineret:

- subculturi care întrunesc admiratorii de stiluri muzicale (metaliștii, braikerii etc.),
- subculturile cu o anumită orientare valorică, în special politică și ideologică (anarhiștii, pacifiștii, „verzii” etc.),
- subculturi cu caracter apolitic și evaziv (hippy, oamenii „sistem” etc.),
- subculturi de orientare estetică (mișcarea „mitki” din Rusia etc.),
- subculturi care împărtășesc cultul mușchilor și a forței fizice (culturiștii etc.),
- subculturi criminogene, având la bază agresivitate și activitate împotriva legilor (gopnicii etc.) [5, p.186-187].

Din cercetările realizate de Латышева Т.В. pot fi desprinse un șir de tipuri de subculturi de tineret, în clasificarea cărora drept criteriu de referință s-a luat stadiul de dezvoltare internă. Unele dintre aceste tipuri le regăsim și la alți cercetători menționați anterior. Astfel, este vorba de *subculturile trecutului* (anii 40-80 ai sec. al XX-lea), care nu există în prezent (moda, teddy-boys etc.), *subculturile revigorante* care reproduc stilul anilor 60-90 ai sec. al XX-lea (hippy, goții de școală veche, rocherii glam etc.), *subculturile contemporane*, care au apărut câteva decenii în urmă, însă ele nu și-au pierdut din însemnătate din momentul apariției lor.

În același context, cercetătoarea identifică un șir de tipuri de subculturi contemporane: *subculturile sportive*, care presupun asocierea tinerilor prin intermediul activităților recreative specifice sportului (skateboard, snowboarding, motociclism etc.), fanatismului de sport (fanii fotbalului) sau de a participa la jocuri costumate organizate, care, de asemenea, presupun activitate fizică reală; *subculturile muzicale* au ca element distinctiv orientarea spre un stil anume de muzică; *subculturile de club* există doar în limita cluburilor de noapte, în viața de zi cu zi afilierea

la această subcultură nemanifestându-se în mod deschis; *subculturile criminale* se disting prin plăcerea membrilor de a comite acte criminale, împotriva legilor și normelor sociale, aceasta fiind denumită „dragoste penală” (neofasciștii, comunitatea gopnik, hackerii) [3, p.95].

Cercetătoarea de origine rusă Нигматулина Г.А. în studiile sale a propus clasificarea subculturilor în dependență de manifestarea lor socială: *subculturi tolerante* (care sunt îndepărtate de lumea externă și nedemonstrând apartenența la ea: rapperii, baikerii etc.), *subculturi nihiliste* (care demonstrează propriile valori și stil nu ca protest, dar ca alternativă), *subculturi orientate negativ* (care au un caracter contra culturii dominante, dar nu au scopul de a o distruge), *subculturi agresive* (contraculturile).

Una din tipologiile care reflectă starea subculturilor contemporane, este cea oferită de către sociologul și filosoful rus Фролов С.С., care le-a clasificat ținând cont de următoarele criterii:

- după **apartenență**: *in-group* (adică, cele în care tînărul se identifică cu ceilalți și consideră că membrii grupului sunt „noi”. Caracteristic acestor tineri este că ei împărtășesc anumite sentimente și idei comune, avînd o atitudine unică față de scopul pus în viață și sferile de activitate) și *out-group* (adică, cele din care tînărul nu face parte, considerîndu-i ca fiind „ei”);
- după **interacțiune**: *primare* (în care fiecare membru vede în altul o individualitate; tinerii din astfel de subculturi spreciază personalitatea colegului, având sentimente și speranțe comune, comunicarea fiind pe primul plan) și *secundare* (în care relaționarea are un caracter unilateral, indiferent și poartă un caracter utilitarist. În astfel de subculturi relațiile de prietenie nu sunt obligatorii, grupul fiind mereu orientat spre atingerea scopului). Este important de menționat că în subculturile primare se formează personalitatea tînărului, regăsind în ele o atmosferă intimă, simpatie și posibilitățile de a se autorealiza. În același timp, membrii subculturii secundare au posibilitatea de a găsi mecanismul eficient în atingerea unui anumit scop, cu riscul pierderii intimității și a relațiilor amicale;
- după **nivelul comunicării**: subculturi mici (în care tinerii au contact direct unii cu alții) și subculturi mari (în care tinerii nu pot comunica cu toți membrii) [6].

Reieșind din tipologiile prezentate și analizînd gradul de participare al tinerilor în una sau altă subcultură, Левикова С.И. împarte subculturile de tineret în: „*tipice*” („regulate”, „omogene”), care reprezintă scopul în sine al tinerilor; de obicei, astfel de subculturi sunt închise; și „*amestecate*” („eterogene”, „necomplete”, „iregulate”), participarea la care este una complementară și compensatorie [4].

Studiile desfășurate de Латышева Т.В. relevă cîteva direcții de orientare a subculturii de tineret în contemporaneitate: o afinitate stilistică și un spațiu semiotic - simboluri comune; stil de muzică comun; un spațiu comun de comunicare, format ca urmare a infrastructurii comunitare (cluburi, magazine, reviste) [3, p.95-96].

Astăzi, în societățile dezvoltate, ca normă este pluralismul subcultural, mai ales că societatea este un amalgam de subculturi etnice, profesionale, teritoriale religioase, și, desigur, subculturi de tineret, fiecare dintre ele avînd punctul său de vedere propriu asupra lumii, inclusiv propriul sistem de norme și valori, atitudini, convingeri și de interes. Manifestarea tinerilor prin subculturi este un mod de a se autoidentifica în contextul celorlalte grupuri sociale, însă nu trebuie de susținut și încurajat subculturile criminale, acestea reprezentînd un risc pentru societate. Indiferent de tipul de subcultură, ea promovează valori, care sunt interiorizate de generațiile din urmă, iar ulterior sunt intensificate. În acest context, se accentuează riscul creșterii unei generații orientate spre comitere de acte deviante.

### Referințe bibliografice

1. FERREOL, G., JUCQUOIS, G. *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*. Iași: Polirom, 2005.
2. BRAKE, M. *The Sociology of youth culture and youth subculture*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

3. ЛАТЫШЕВА, Т.В. Феномен молодежной субкультуры: сущность, типы. **În:** *Социологические исследования*, № 6, Июнь 2010, p.93-101.
4. ГЛЕБОВА, Е.М. Типология молодежной субкультуры. **În:** *Материалы международной заочной научно-практической конференции «Теория и практика современной педагогики»* Disponibil pe Internet: //http://sibac.info
5. КУЗНЕЦОВА, В.Н. *Социология молодежи*. Москва: Гардарики, 2007.
6. ФРОЛОВ, С.С. *Основы социологии*. Москва: Юрист, 1997.

## ACTUALITATEA PROBLEMELOR DE FILOSOFIA CULTURII ȘI AXIOLOGIE ÎN OPERA LUI TUDOR VIANU

### THE TOPICALITY OF THE PROBLEMS OF CULTURE PHILOSOPHY AND AXIOLOGY IN TUDOR VIANU'S CREATION

**VIORICA ADEROV,**

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

**LILIA SCULEA,**

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol este abordată necesitatea reevaluării conținutului operelor înaintașilor noștri în raport cu spiritul timpului. Sunt enunțate și elucidate problemele de filosofia culturii și axiologie în opera lui Tudor Vianu. Se insistă în mod special asupra viziunii integratoare și generalizatoare, asupra fenomenului cultural, asupra structurii, conceptului de cultură, ideii de voință culturală, problematica valorilor, sistemului și criteriilor de coordonare a valorilor, caracteristicile valorilor. În concepția sa Vianu pune un accent deosebit pe actul cultural, pe ideea rolului activ al subiectului cultural, în refacerea întregului cultural, resolidarizării valorilor pe suportul unei viziuni umaniste.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, valoare, umanism, voință culturală, cunoaștere, tiologie.

*The author considers the necessity of reevaluating the content of our predecessors' works as against the present time. The article states and elucidates the problems of the culture of philosophy and axiology in Tudor Vianu's works. Special emphasis is laid on the integrating and generalizing conception, on the cultural phenomenon, the structure, the cultural concept, the idea of cultural will, the values characteristic of these values. In his conception T.Vianu focuses on the cultural act, on the idea of the cultural subject's active role in rebuilding the cultural whole, on joining together the values on the basis of a humanistic conception.*

**Keywords:** culture, value, humanism, cultural willingness, knowledge, typology.

Dificultățile enorme ale pătrunderii timpului nostru istoric, a întregii traiectorii a civilizației moderne, incapacitatea de a formula o explicație cât de cât rezistentă a crizelor succesive ale modernității reclamă necesitatea abordării fenomenului cultural în multidimensionalitatea sa, și din perspective multiple.

Teoreticienii semnaleză decalajul dintre teoriile sociale și fenomenul cultural real. Știința nu a reușit să reconceptualizeze și să reinterpreteze semnificațiile pe care le are cultura în noile condiții istorice. Cadrul simbolic care asigura ordinea, identitatea și valoarea vieții individuale și colective este surpat de ritmurile accelerate ale schimbărilor care afectează instituțiile, credințele, sensibilitatea etc. Există o nevoie vitală de repere pentru a pune ordine în haosul experiențelor contemporane și reface tabloul valoric al culturii noastre. În acest context edificatoare și sugestivă este opera înaintașilor noștri pentru ideile cărora tânăra generație și-a cam pierdut respectul. Mai sunt actuali astăzi Bălcescu, Maiorescu, Eminescu, Stere, Iorga, Blaga, Vianu ș.a.? Reevaluarea conținutului operelor lor în raport cu spiritul timpului ne va face să înțelegem că nu au încetat niciodată să fie contemporanii noștri oferindu-ne opțiuni, repere, strategii de supraviețuire a haosului.

Pe lângă studiile de istorie, critică literară și de artă, de estetică, stilistică sau literatură comparată, care-l vor impune definitiv ca pe unul dintre speciștii cei mai importanți, Tudor Vianu este și cel mai de seamă filosof al culturii. Filosof, raționalist și umanist de o rară generozitate intelectuală în orientarea culturii noastre spre un public nou, interesat de o anume atitudine față de valori vrednică de afirmare.

Abordează fenomenul cultural dintr-o perspectivă generalizatoare și integratoare și asta pentru că simte nevoia de totalitate, anticipând constituirea viziunii interdisciplinare și a noilor paradigme culturale care surprind corelațiile și diversele fațete, rezultatul unor convergențe spirituale ale epocii noastre.

Vianu face parte din acea categorie de oameni de cultură care au aspirat permanent spre sinteză. Sintezele sale în câmpul esteticii, filosofiei culturii, sociologiei, teoriei literaturii și stilisticii, teoriei artei ni-l prezintă ca pe un umanist raționalist însetat de ideea totalității și a totalizării, de articularea într-un tot coerent și unitar a explicațiilor privind omul și existența umană.

Potrivit lui Tudor Vianu, cultura exprimă suma valorilor create de om, mediul în care el dobândește caracteristicile ireductibile. Dar, mai presus de orice, cultura este un patrimoniu al valorilor, un univers axiologic în care omul își dobândește demnitatea sa [7, 17].

Încercând să găsească resortul, modul de realizare și finalitatea celei mai caracteristice manifestări umane, creația de cultură, Vianu definește conceptul de cultură într-o formulă originală enunțând componentele constitutive ale acestui concept. "Vom spune astfel că în conținutul noțiunii de cultură intră, ca un prim element, ideea de voință culturală. Pentru a avea cultură, trebuie să manifestăm un anumit patetism al sufletului, în care putem distinge de îndată două elemente. Un element pur volitiv, o anumită încordare, o anumită energie morală. Nu se poate produce cultură decât în cazul când sufletul este stăpânit de o tensiune lăuntrică. Din acest punct de vedere, ceea ce se opune acestei prime condiții a culturii, este inerția sufletului, indolența intelectuală și morală. Dar pe lângă acest element, pur volitiv, în voința culturală mai există un element, în același timp intelectual și sentimental, care constă dintr-un postulat optimist, din credința că temele culturale ale omenirii nu sunt istovite, că omenirea mai are încă sarcini mari înaintea ei și că sufletul omenesc stăpânește mijloacele de a se apropia de aceste țeluri. Ceea ce se opune, ca un fenomen de patologie culturală, acestui al doilea element constituiv al culturii este, mai întâi automatismul, adică deprinderea de a trăi în cadrele vechi, de a reacționa mecanic la problemele noi ale vieții; apoi este atitudinea pesimistă, care afirmă că omenirea nu posedă nici o țintă demnă de a fi urmărită și că sufletul omenesc este prea slab pentru a realiza țintele pe care fantezia sa i le-ar propune [3, 423].

Voința culturală este ghidată de o valoare culturală și urmărește întruparea valorii într-un bun cultural. Întruparea valorii se realizează prin actul cultural.

Această realizare a valorii este însă, la rândul ei, de două feluri, prin actul cultural subiectiv care presupune aprecierea bunurilor culturale și actul cultural obiectiv, care determină întruparea valorilor într-un material. Nu putem trece cu vederea importanța ideii de voință culturală. În acest context nu putem să nu amintim experiența tristă a regimului totalitar communist care a intrerupt firul continuității istorice în plan cultural, declanșând mecanisme diabolice de substituie a valorilor, de deformare a mentalității publice și individuale, prin care omul a fost deposedat de reperele existențiale și morale și obligat să accepte un mod de gândire și existență prin care era înstrăinat de propria lui natură, punându-se în serviciul unei esențe străine, fictive. Servil regimului, cu o conștiință militant revoluționară, cu o optică deformată asupra realității, receptor pasiv și care acceptă fără ezitare forme de muncă și viață improprii. Consecințele acestei experiențe convertite în latențe menatale și comportamentale constituie principalii factori de blocaj în dezvoltarea societății noastre. Chiar dacă această temă devenită incomodă pentru majoritatea politicianilor societății noastre este abil evitată, necesitatea elaborării politicilor culturale de reconstrucție a mentalității deformate și repunere în circulație a valorilor interzise este resimțită și astăzi foarte acut. Pentru Tudor Vianu voința de cultură este



elementul determinant, acea energie interioară care îl face pe om să se implice în procesul dramatic de transformare a lumii, fără de care devine spectator pasiv al spectacolului vieții. Or, tocmai această voință este țintită de relele istoriei. Astăzi teoreticienii vorbesc de criza omului modern în contextul secularizării, debusolării morale, fără coerență interioară în care se suprapun planurile, ideile și valorile, chiar și cele mai contrastante. De asemenea necesitatea cultivării voinței culturale este dictată de realitățile survenite în plan cultural drept consecință a crizei modernității și care a dat naștere unor patologii culturale precum: subordonarea valorilor spirituale față de cele materiale, exteriorizarea vieții și alienarea omului în universul tehnic, golirea interiorității umane de aspirații și trăiri autentice, masificarea și robotizarea omului, anularea personalității, standardizarea atitudinilor și comportamentelor, disoluția reperelor valorice și a motivațiilor etc. [2, 95]. Pericolul cel mai grav îl constituie, însă, noua ideologie totalitară definită în plan științific “cultură de masă”. Produsă pe cale industrială și distribuită de multimedia, anulează cu desăvârșire spiritual critic, manipulează dorințele, produce o stare de somnambulism cultural la indivizi, ei fiind dirijați într-un mod inconștient în comportamentul și reacțiile lor. De aici necesitatea cultivării voinței culturale care ar stimula creația de valori și gândirea critică pentru ca individul să poată selecta valorile autentice și să le distingă de non-valori. Cultura nu e posibilă fără voință culturală, în lipsa căreia omul este incapabil să participe la formarea personalității sale.

Enunțând componentele conceptului de cultură, T. Vianu insistă asupra necesității definirii culturii în raport cu sfera sa. Pentru aceasta trebuie să distingem între sfera valorilor și aceea a indivizilor concreți la care se poate aplica noțiunea de cultură. În acest sens Vianu vorbește despre o cultură totală și una parțială. “Spunem, de pildă, că cineva are o frumoasă cultură artistică, ceea ce înseamnă că el este un ins capabil de a resimți anumite opere ale artei ca pe niște bunuri estetice, că sufletul său a dobândit înclinația de a prețui, de a recunoaște frumosul artistic pe unde se găsește și de a-l simți ca atare. Spunem că cineva are o cultură economică sau științifică atunci când productivitatea sa interioară s-a dezvoltat numai în legătură cu una din aceste valori. Ceea ce se numește cultură profesională este în termenii propuși ai filosofiei culturii, o cultură parțială. Sensul însă, scopul pe care o filozofie a culturii îl poate recomanda, nu este o cultură parțială, ci este cultura totală, capacitatea de a trăi lumea aceasta sub toate aspectele ei, a o prețui în sensul tuturor valorilor pe care ea în mod virtual le închide” [6, 157].

Reflectând în continuare asupra acestui subiect Vianu ne sugerează necesitatea evitării confuziei care se face uneori între cultura totală a sufletului – ideal înalt și ultim al efortului cultural și ceea ce se numește cultură generală. Prin acest ultim termen înțelegând mai degrabă o decorare a minții cu cunoștințe de tot felul. Cultura generală fiind un bun indiscutabil al omului, nu este în nici un caz întreaga cultură.

Un loc aparte în opera lui Tudor Vianu îl ocupă problematica valorilor. El apreciază că valoarea este obiectul unei dorințe, ținta unei aspirații către utilități practice ale vieții sau satisfacții de ordin estetic etc. Or, există tot atâtea valori câte aspirații vibrează în sufletul omenesc. Vorbește despre valori economice, vitale, juridice, politice, teoretice, estetice, morale și religioase. Pentru fiecare domeniu al culturii există o valoare dominantă: sănătatea, utilul, dreptatea, puterea, adevărul, frumosul, binele, sacrul.

Încercând să definească fiecare dintre aceste valori, ne indică obstacolele care nu-i permit acest lucru. Printre valorile enumerate cu greu află vreo una care să se constituie ca *genus proximus* al tuturor celorlalte. Încercarea a fost făcută însă în decursul istoriei doctrinelor, când s-au făcut mai multe tentative de a ridica una dintre aceste valori la rangul unei clase supraordonate pentru a le defini pe celelalte raportate la aceasta. Descrie exemplul antichității unde valoarea supraordonată era valoarea teoretică: adevărul. Explicându-ne cum valoarea morală era definită în legătură cu valoarea teoretică supraordonată îl citează pe Socrate care dă tonul întregii dezvoltări a problemei etice și care consideră că răul nu este decât ignoranță, iar binele este cunoaștere. Iată cum valoarea morală este făcută dependentă de valoarea teoretică sau intelectuală. Același lucru se întâmplă și cu valoarea

estetică. Face referință la renumitul pasaj din Poetica lui Aristotel unde, comparând poezia cu istoria, filosoful recunoaște că cea dintâi este mai adevărată și, prin urmare, mai prețioasă decât cea din urmă, “căci pe câtă vreme istoria nu înfățișează decât lucrurile așa cum s-au întâmplat, poezia ni le înfățișează așa cum ele ar fi trebuit să se întâmple.

Poezia dezrădăcinează deci, de sub întâmplătorul și accidentalul realității, caracterul ei esențial și necesar, și ceea ce alcătuiește rezultatul poeziei, adică frumosul, nu este decât un adevăr mai profund relativ la natura lucrurilor [6, 59].

Dar s-a încercat uneori a constitui și alte valori ca *genus proximum* al celorlate, de pildă, valoarea morală. Se vorbește frecvent despre frumosul care înobilează. Profunde și instructive sunt reflecțiile lui Tudor Vianu asupra valorii morale. Referindu-se la confruntarea dintre doctrina dogmatică și cea idealistă la intersecția secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea ne vorbește despre subordonarea valorii teoretice celei morale citindu-l pe filosoful german Fihte. Cei care decid să susțină dogmatismul, care în latura sa practică este un fel de glorificare a pasivității, vor decide pentru morala sclavă a pasivității. Susținătorii idealismului care corespunde înclinării active a omului capabil să transforme realitatea universului, vor decide pentru o morală nobilă, activă, vitejească, iar motivul cel mai adânc al opțiunii între aceste două sisteme să coincidă cu noblețea caracterului personal.

Iată, deci, o nouă tentativă de a subordona una din valori, valoarea teoretică, unei alte valori și anume celei morale. În epoca modernă nu se mai fac tentative de a defini valorile în dependență de una din ele ne spune T.Vianu “Înarmați cu o disciplină psihologică ceva mai adâncă, noi nu mai putem crede astăzi că este suficientă cunoașterea răului pentru ca răul să fie înlăturat și sufletul să fie îndreptat pe calea virtuții. Predica morală se pare că nu ameliorează sufletește pe nimeni. Exemplul poate face cu mai mulți sorți de izbândă acest lucru, căci el e un factor sugestiv cu un rol mult mai hotărâtor în orientarea voinței” [6, 162].

Lumea valorilor este o lume originală. Privită ca întreg nu poate fi înțeleasă prin dependență de vreuna din categoriile realității. Lumea valorilor este o lume de sensuri, deosebită cu desăvârșire de lumea obiectelor fizice.

Fiecare valoare are o realitate intrinsecă, ceea ce echivalează cu a spune că valorile sunt ireductibile, neputând fi raportate la o categorie mai largă.

Valoarea economică poate răspunde nevoii de întreținere a vieții; valoarea teoretică nevoii de a organiza și codifica experiența, iar valoarea etică nevoii de a reglementa raporturile armonioase între semenii. Valorile au caracter normativ, ele joacă rolul de reguli ale vieții sociale.

Când una sau mai multe valori sunt însușite, devenind convingeri, ele structurează în mod deosebit conduita individului, se instituie ca un autentic for diriguitor al acțiunilor și al modului de a fi al acestuia. Prin valori se satisface nevoia acută de temei al vieții pe care o resimte fiecare om și care asigură una din dimensiunile fundamentale ale existenței umane – aceea de a oferi un răspuns dezirabil la întrebările perene cu privire la sensul vieții.

Valorile presupun o ierarhie. În raport cu lumea obiectivă, unde lucrurile, procesele se situează pe același plan, pe orizontală, valorile se dispun pe verticală, fiecare situându-se ca superioară sau inferioară în raport cu celelalte. Distanța dintre valorile inferioare și cele superioare nu funcționează decât în sânul aceleiași specii de valori. Nu se poate compara adevărul (ca valoare gnoseologică) cu binele (ca valoare morală), de exemplu.

O altă caracteristică a valorilor o reprezintă polaritatea. Valorile se constituie și funcționează într-un sistem bipolar. Binele apare în raport cu răul, frumosul cu urâtul, adevărul cu falsul, utilul cu inutilul etc. De aceea acceptarea unei valori implică în mod necesar neacceptarea alternativei. Nu poți, de exemplu, să îndemni oamenii în campanii electorale să aleagă între rău mare și rău mic, sau să pretinzi că deții adevărul privitor la o idee, fenomen, persoană, considerând neesențialul drept esențial, întâmplătorul drept necesar, singularul și particularul drept general, probabilul și posibilul drept realitate și invers.

Vianu ne mai vorbește și despre înlănțuirea valorilor. Valorile se mai pot delimita în valori-scop și valori-mijloc. Foarte actuală această delimitare în contextual crizei modernității care se caracterizează și prin inversarea raportului firesc dintre mijloace și scopuri. Valorile instrumentale, mijloace au dobândit supremație în timpul nostru, fapt ce a determinat subordonarea valorilor spirituale față de cele materiale. În accepția lui Tudor Vianu valorile-mijloc ne ajută să dobândim ceva superior cum ar fi: fericirea, libertatea umană. De exemplu valorile economice nu sunt decât mijloace menite a ne face să atingem anumite scopuri ca valori politice, estetice, filosofice. Valoarea economică nu apare ca un scop în sine însuși, decât în acele cazuri în care conștiința recoltează impresia unei deformații, a unei substituții axiologice neîngăduite, a unei cuprinderi inadecvate a valorii respective. Când nu ținem seamă de caracterul perseverativ sau amplificativ al valorilor, când cuprindem valorile economice, politice, juridice, vitalitatea prin acte inadecvate ca valori-scop, și invers pe cele morale, estetice, religioase ca valori mijloc au loc deformări evidente a valorilor respective (hipertrofia valorilor mijloc și atrofia valorilor scop).

Creatorul valorilor este în concepția sa o personalitate de excepție ce are caracteristici specifice. Valorile trebuiesc nu doar gândite ci și trăite.

Oamenii sunt mereu alții, nevoile lor se pot schimba și obiectele care să le satisfacă pot să dispară sau să se ascundă. Rămâne într-acestea ceva permanent, și anume valoarea, ca expresie ideală a unui acord între eu și lume, care poate fi oricând realizat.

În concepția sa, Vianu pune un accent deosebit pe actul cultural, adică pe ideea rolului activ al subiectului cultural. Cultura este, deci procesul activ de creare a valorilor, de întrupare a valorilor în bunuri de civilizație și de valorificare a lor conform trebuințelor umane.

Analiza amplă a crizei culturii epocii moderne îl face pe Vianu să stabilească atât cauzele cât și caracteristicile ei.

Ceea ce s-a numit criza valorilor își are sursa în tendința de autonomizare a valorilor, cu excesele ei inerente. Supremația acordată unor valori a dus la fragmentarea și unilaterizarea existenței umane. Vianu delimitează trei faze în evoluția umanității, în funcție dintre relația dintre valori.

Sincretismul premodern al valorilor, solidaritatea lor existențială în societățile tradiționale;

Autonomia valorilor în epoca modernă, tendința lor de a se constitui în universuri distincte, autonome și de a impune criteriile de apreciere specifice;

Resolidarizarea valorilor ca strategie și direcție de ieșire din criza modernității, prin refacerea unității dintre dimensiunile contrastante ale umanului [2, 99].

Vianu își exprimă încrederea în capacitatea omului de a reface tabloul cultural, de a anula specializarea îngustă și de a reface întregul cultural, de a resolidariza valorile pe suportul unei viziuni umaniste. În acest sens interesantă este încercarea lui T. Vianu de a surprinde unele trăsături definitorii ale profilului cultural românesc. El crede că sfera creației și a vieții intelectuale se afirmă tipul omului de cultură care nu este preocupat numai de o singură specialitate “ci reflectează la destinul global al culturii noastre” [7, 83] se simte responsabil de soarta civilizației românești.

Intelectualul, afirmă el, nu trebuie să fie un “izolat”, un om care se limitează ca preocupări numai la zona strictă și închisă a profesiei sale, ci e necesar să se deschidă prin participare spre zonele culturale generale.

### Referințe bibliografice

1. GANĂ, G. *Tudor Vianu și lumea culturii*. București: Editura Minerva, 1998.
2. GEORGIU, G. *Filosofia culturii*. București: Editura SNSPA, 1982.
3. GEORGIU, G. *Istoria culturii române moderne*. București: Editura SNSPA, 2000.
4. LUNGU, V. *Opera lui Tudor Vianu*. București: Editura Eminescu, 1999.
5. VAIDA, P. *Opera filosofică a lui Tudor Vianu*. București: Editura Enciclopedică, 2004.
6. VIANU, T. *Studii de filosofie a culturii*. București: Editura Eminescu, 1982.
7. VIANU, T. *Cunoașterea de sine*. București: Editura Fundației PRO, 2000.

## NETBI: PROJECT EXPERIENCES IN DISTANCE LEARNING FOR INTERNATIONAL HIGHER EDUCATION

### NETBI: PROIECT EXPERIMENTAL ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL LA DISTANȚĂ PENTRU EDUCAȚIA SUPERIOARĂ ÎN PLAN INTERNAȚIONAL

THOMAS PRESHER,

doctor,

Technische Universität Kaiserslautern, Deutschland,  
Fachgebiet Pädagogik, insbes. Berufs- und Erwachsenenpädagogik

*Higher Education needs in a globalized world a didactical and organizational offensive to develop the student's competencies and to use universities resources in an optimal way. For this need, the local project NetBi of Rhineland-Palatinate, Germany gives experiences how a model of exchange and collaboration between universities can put in a process of management for an international educational network.*

**Keywords:** higher education, the NetBi project, structural offensive, network, didactical offensive, distance learning, evaluation, quality assurance, standards of curriculum, contract of cooperation, exchange model, didactic of blended learning.

*Într-o lume globalizată, educația superioară necesită o ofensivă didactică și organizațională pentru a dezvolta competențele studentului și a folosi optimal resursele universităților. În acest scop, proiectul NetBi (rețeaua în știința pedagogică) din Rhineland-Palatinate, Germania, prezintă noi experiențe ce țin de schimbul și cooperarea dintre universități care pot fi implementate în procesul de management pentru o rețea internațională în domeniul educației.*

**Cuvinte cheie:** educație superioară, proiectul NetBi, ofensivă structurală, rețea, ofensivă didactică, învățarea la distanță, evaluare, asigurarea calității, nivelul curriculumului, contract de cooperare, model de schimb, didactica învățării integrate.

#### *Tendencies for a didactical and structural offensive in Higher Education*

More than ever our society is facing a complex environment. The fast advances in information and communication technologies (TIC) and its confluence with knowledge, have led us to a globalized environment. Distance and territorial limits are not more a barrier to commerce, knowledge, contact people, culture exchange or to study. Globalization is no more an ideal, it is a fact. In response to globalization, institutions of higher education, national governments, regional and international organizations are placing greater priority on the international dimension of *higher education*. It is not a matter of developed countries, as we can see all around the world, *higher education* has a great demand, not only in access to, but also in quality, diversity, modern and accredited careers. To meet the increasing demand, new providers, new delivery methods, and new types of programs have to be developed. An increasing opportunity for a structural and didactical offensive in education programs of universities is challenging us.

This tendency is also increasing the opportunity to develop new ways to learn. In the case of *higher education* it is a strategy of each one who wants to be competitive. Following the vision of Bill Gates (2010),<sup>1</sup> the best education will come from the web in the next five years. Actually the scientific community agrees that the combination of various learning techniques can offer several quantitative benefits-faster, cheaper, and more scalable. Here arises the form of blended learning.

*The NetBi Project* – a German acronym for “Network in Educational Science” - has been an initiative of Universities in Rhineland-Palatinate, Germany for teacher education. The main issue was to create a model to develop students’ competencies and to use universities resources in an optimal way. The hypothesis was that a structural and a didactical offensive<sup>2</sup> was necessary to fulfill the expectations of the project:

*The structural offensive* should solve the problem of combining different universities on the com-

1 Gates, B. (2010): In Five Years The Best Education Will Come From The Web. URL/AVL: <http://techcrunch.com/2010/08/06/bill-gates-education/>

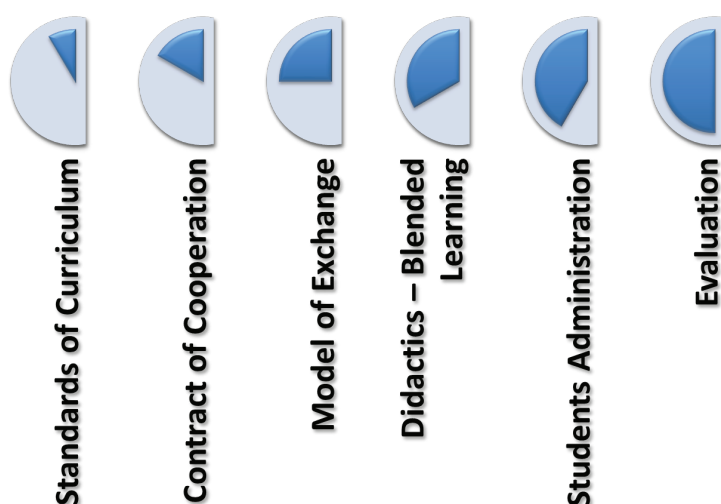
2 Arnold, R. 2010. Selbstbildung oder wer kann ich werden und wenn ja wie? Schneider Verlag, Hohengehren. pp. 245.



mon use of modular trainings into a *network*. The great challenge for this network was the creation of common curricular standards and to find a mode of cooperation, administrative matters and a model of exchange.

The *didactical offensive* should create a new understanding of the learning culture in *higher education*, which combines the advantages of in-class-lectures and *distance learning*. The aim of the learning process was to create an approach for self-directed learning, the development of the students' competencies and to promote self-learning. For this, it was necessary to rethink the learning culture, by mixing forms of learning in institutions simultaneously with professional work and learning to learn into the web, which kills the illusions of universities, that knowledge causes competence.<sup>3</sup> Competence means in this setting, to link the knowledge with methodological, social and emotional competencies. For this aim it was a great afford to advocate the possibilities to improve the individual strategies of learning.

In this perspective *the NetBi* project was used as a model to create *higher education* for a special region of Germany. The main criteria were the following<sup>4</sup>:



**Picture 1:** Criteria for the successful educational network *NetBi*.

*Standards of Curriculum* are the most important fact, because universities have to fulfill the aims of the Bologna process for *higher education*. So it was important to develop a flexible way for workload and a system of grades, to find architecture of the study system, to get the commitment for a mission statement, to assure quality in education and the courses content. It implies a *Contract of Cooperation* to supply courses, to offer them in the local university calendar, and to achieve the common coordination of contents and students exchange.

Through the *Exchange Model* it was regulated how the teaching load could be considered on different universities and how the experiences could be exchanged. A special issue was the common development and implementation of blended learning courses with students' access to different offers of the *network* universities in a common learning management system (LMS), improving the use of resources and decreasing the in-class lectures as mass events. This means for the *Didactic of Blended*

<sup>3</sup> cp Arnold, R. (2009): *LehrerCoaching – Herzstück einer transformativen Weiterbildung von Lehrkräften*. In: Birgmeier, B. (Hrsg.): *Coachingwissen. Denn Sie wissen nicht, was Sie tun?* VS Verlag, Wiesbaden, S. 313 – 232.

<sup>4</sup> Menzer, C.; Faber, K. (2010): *Lernen wo, wann, wie und mit wem ich möchte - Die Ermöglichung flexiblen Lernens im Netzwerk Bildungswissenschaften*, in: Apostolopoulos, N.; Rebenburg, K.; Schwill, A.; Mußmann, U.; Wulschke, F. (Hrsg.): *Grundfragen multimedialen Lehrens und Lernens : E-Kooperationen und E-Praxis ; Tagungsband GML2 2010 11.-12. März 2010 in Berlin, Münster*.

*Learning* to combine local in-class lectures i.g. as kick-offs or lectures to special topics, with a *distance learning* mode. For this it was needed to define local contact persons and to admit a common exam management. In this way the courses changed from an instructional design to a systemic-constructivist design, with the aim of differentiating and promoting the individual learning processes by the use of personal learning environments, e-portfolio and peer assessments. The *Students Administration* was arranged in four steps:

1. Log-in through the online courses offer of university.
2. Take part at a kick-off session.
3. Log-in to the online course in the LMS Blackboard or Online Learning and Training (OLAT).
4. Additional in-class lectures as trainings, workshops or presentations of results.

Finally a formative and summative *Evaluation* about the quality, acceptance and customer satisfaction took place. The evaluation criteria were built in 3 phases into the *NetBi Project*:

1. Installation and concept for cooperation and didactic.
2. Integration as a pilot between the universities in one online course and the contract of cooperation.
3. Implementation of several courses.

The change in the context awakes not only the wish, but also the need for a change. The learning and teaching in *higher education* comes to strength the intentions, moreover the possibilities of internationalization of *higher education* and to open a new form of international cooperation, a horizontal collaboration between Europe and the worlds Universities, which, doubtless, empowers the participant universities.

#### *Linguistic turn for a new education policy*

The project *Netbi* is a successful step into a new way of learning and cooperation in the context of higher education. Arnold (2010)<sup>5</sup> shows that it is important to change the culture of learning at the university, the former ways of in-class learning and the classical *distance learning* supported by printed materials..

The *Netbi project* is the fulfillment of a linguistic turn, in which an idea of an independent study mode was developed and implemented in the area of Rhineland-Palatinate, Germany. This way of learning is a mode, which could be called i-learning. A kind of language-game, which can be defined following Meder (2004, p. 10) as a realization of an educational ideal by the use of technological options like collaborative Self-Assessments and Personal Learning Environments with a structure of a universities *network*.<sup>6</sup>

Furthermore, this turn into the i-learning is a bigger one. It is not only a change of didactic, it is implicit a cultural, social and spatial turn into a globalized world, where universities and their students need to care about social, ethnic, intercultural and political questions<sup>7</sup>. The new aspect in this turn, is not the possibility to learn without boundaries but a structure of cooperation between universities, which work into a climate of competition and a field of ill-defined faculty procedures. After Bologna reform, there are standards of education all around Europe. The world is not in this point yet, but as we already said, the first step is given in free initiatives. And this is not only a geographical distinction, it is a change in the everyday practice of learning, the mental structures and in this way a change of range and deep of field for the claim of universal validity of established learning concepts for *higher education*<sup>8</sup>.

#### *International thinking for international standards of Education*

The concept of globally thinking has its origin in environmental science. Nowadays, with the ar-

5 cp Arnold, R. 2010. Selbstbildung oder wer kann ich werden und wenn ja wie? Schneider Verlag, Hohengehren.

6 cp Bogner, C. (2010): Studentisches Feedback im Bachelor. In: Zeitschrift für E-Learning 2010, H. 1, pp. 36-49

7 cp Dzierzbicka, Agnieszka/Sattler, Elisabeth. (2007): Chancengleichheit und Vereinbarungskultur – Notwendige Ambivalenzen pädagogischer Doktrinen. In: H. Schluß (Hrsg.): Indoktrination und Erziehung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 49-60.

8 cp Berking, H. (2010): Raumvergessen – Raumversessen. Im Windschatten des Spatial Turn. In: A. Honer, M. Meuser, & M. Pfadenhauer (Hrsg.): Fragile Sozialität. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 388-394.

iving of globalization we have no choice; our once big world is today a smaller place. We use to be separate by frontiers, geographical or natural; however necessities and problems of humanity are the same all around the world just in different levels, as well as the solutions. In our particular case, education is a first order necessity and *higher education* is an important theme in agenda of all countries and organizations working in *higher education*.

UNESCO (2007)<sup>9</sup>, during the Third Global Forum on International *Quality Assurance*, Accreditation and the Recognition of Qualifications in *Higher Education*, highlights the challenges for an *Emerging Quality Assurance Network*. They conclude that globalization and the internationalization of *higher education* have created both challenges and opportunities in quality assurance (QA) to which countries and regions have responded in different ways, depending on their traditions, culture, resources and priorities. Moreover, the open workforce place in different countries magnified the need to produce quality graduates at the national and regional levels.

Also there are some previous experiences between Continental *Networks* and Bilateral Assistance or Co-operative Development of Sub-continental Quality Assurance Systems. International development cooperation for enhancing quality assurance has been focusing on bilateral system development or close continental *networks* mainly facilitating the exchange of experience (same UNESCO Report). The Global Initiative for Quality Assurance Capacity (GIQAC) of the World Bank and UNESCO now opens the way for supporting sub-continental quality assurance systems in small and medium-sized university systems within developing countries. It is hoped that this development will aid in the creation of important economies of scale especially when organizing training and facilitating adaptation process within institutions. Moreover, by bringing together decision-makers as well as academic and non-academic peers from neighbouring countries, sub-continental QA organizations help increase ownership, independence of decision-making and the trans-national spread of innovation.

It is clear in this report that the global thinking in *higher education* has already begun. *NetBi* as an local example for a global context is a new possibility to develop international standards emerging from “on going” experiences, allowing a meeting point between universities all over the world. *The Netbi project* provides a fundament intersystem exchange of content, structure, counseling, exam management and local in-class lectures. In this exchange process, offers one professor e.g. at the University of Kaiserslautern an online lecture for a pool of lectures into the *network* of universities. This offer will be charged to the professor teaching load in his own university. In another local University will be second professor, who is in coordination with the professor of Kaiserslautern responsible for the in-class lecture of the online course with separate teaching loads. Students from different areas of Rhineland-Palatinate and different subjects like physics, chemistry politics and so on can come together in virtual learning environments. They can learn together and with the support of e-portfolios and self-assessments they can learn from each other.<sup>10</sup>

For this cooperation the universities of Rhineland-Palatinate have created a *network* management by the VCRP Virtual Campus of Rhineland-Palatinate, whom development is based on the principle of “structure follows strategy”.<sup>11</sup> These are very important experiences to find

- usable ways for cooperation,
- standards of education and
- standards of processes e.g. the realization of the concept, the administrative, organizational and technological fulfillment of teaching and learning settings.

9 UNESCO (2007) Third Global Forum on International Quality Assurance, Accreditation and the Recognition of Qualifications in Higher Education Learners and New Higher Education Spaces: Challenges for Quality Assurance and the Recognition of Qualifications. Dar es Salaam, Tanzania.

10 Menzer, C.; Faber, K. (2010): Lernen wo, wann, wie und mit wem ich möchte - Die Ermöglichung flexiblen Lernens im Netzwerk Bildungswissenschaften, in: Apostolopoulos, N.; Rebenburg, K.; Schwill, A.; Mußmann, U.; Wulschke, F. (Hrsg.): Grundfragen multimedialen Lehrens und Lernens : E-Kooperationen und E-Praxis ; Tagungsband GML2 2010 11.-12. März 2010 in Berlin, Münster.

11 Burton, R. M./Obel, B. (2004): Strategic organizational diagnosis and design: the dynamics of fit. Heidelberg: Springer, p. 276



**Picture 2:** *Processmanagement for international educational network.*

These experiences are a bottom-up-step in direction of flexibility in learning and teaching processes for competence based settings. Especially in teacher *education* contexts it is important for the next generation of teachers, to develop their intercultural competencies for an intercultural in-class situation. Today it is important, so Luciak (2010, pp. 42)<sup>12</sup> says, that teachers are effective for coping with the diversity in classrooms as multi- and intercultural education: “Research has shown that cultural differences influence students learning styles in many ways.”<sup>13</sup> (Luciak 2010, p. 49). So the perceptual learning styles like individual, group or field-dependent learning are kind of culturally responsive strategies for teachers. Teachers have to learn to be sensible for the clues of ethnic and the individual needs, by using different teaching styles and learning arrangements. In the context of an intercultural *network* with exchange projects and a self-directed learning process, students will be able to improve their general dispositions of intercultural competence.<sup>14</sup>

## PSIHANALIZA MODERNĂ ȘI MELOTERAPIA

### MODERN PSYCHOANALYSIS AND MELOTHERAPY

**STELA GUȚANU,**

lector universitar, doctor,

Conservatorul Faethon din Alexandroupoli, Grecia,

*Meloterapia este arta și știința utilizării sunetelor muzicii pentru menținerea și ameliorarea sănătății. Ea reduce stresul psiho-fiziologic, durerea și stările psihice negative, creând stări benefice, isihaste, înălțătoare către puterea divină. În zilele noastre meloterapia este o ramură a medicinei holistice și este destul de bine expusă de principiile psihanalizei moderne. Specialiștii din domeniul psiho-imunologiei menționează că boala provine din modul de a gândi și de a înțelege natura și*

<sup>12</sup> cp Luciak, M. (2010): On diversity in educational contexts. OECD – Centre of Educational Research and Innovation: Educating Teachers for Diversity. Meeting the Challenge, OECD, pp. 41-62.

<sup>13</sup> cp Luciak, M. (2010): On diversity in educational contexts. OECD – Centre of Educational Research and Innovation: Educating Teachers for Diversity. Meeting the Challenge, OECD, p. 49.

<sup>14</sup> Sercu, L- (2005): The foreign Language and Intercultural Competence Teacher. In: Sercu, L. (Hrsg.): Foreign Language Teachers and Intercultural Competence: An International Investigation. Multilingual Matters, Frankfurt Lodge, pp. 130-159.



locul omului în armonie cu natura. Muzica este cea care acționează direct asupra stării generale psihice și mentale și deci implicit asupra sistemului imunitar. Medicina holistică, ținând cont de frecvența specifică de vibrație a fiecărui sunet din scara muzicală, recomandă pentru vindecarea fiecărei boli în parte o anumită muzică în care predomină nota vindecătoare.

**Cuvinte cheie:** Meloterapia, psihanaliza, muzicoterapeuți, artă, muzică, știință.

*Melotherapy is the art and science of using the sounds of music to maintain and improve health. It reduces psychological stress, pain and negative states of mind, creating beneficial, hesychastic or soul-uplifting mind states. Nowadays, melotherapy is a branch of holistic medicine that is pretty well illustrated by the principles of modern psychoanalysis. According to psycho-immunological specialists, diseases stem from a defective way of thinking and understanding nature and man's place in harmony with nature. Music is the one that can directly influence our general mental state and, hence, our immune system. By taking into account the specific vibrating frequency of each sound of the musical scale, holistic medicine can recommend a certain kind of music to be played for the cure of a certain disease, in which the healing note prevails.*

**Keywords:** Melotherapy, Psychoanalysis, modern psychoanalysis, art, music, science.

Meloterapia este arta și știința utilizării sunetelor muzicii pentru menținerea și ameliorarea sănătății. Ea reduce stresul psiho-fiziologic, durerea și stările psihice negative, creând stări benefice, isihaste, înălțătoare către puterea divină. Prin fenomenul său de a rezona, a vibra, sunetele induc în mintea ascultătorului vibrațiile energiilor benefice vindecătoare ale Universului. Meloterapia-știința bazată pe principii solide, a luat naștere încă din cele mai vechi timpuri. Toate civilizațiile vechi-Egipțeană, Greacă, Romană, Chineză și Indiană au utilizat meloterapia în scopul confortului fizic și purificării psihologice. Marele Pitagora a fost cel care a numit vindecarea cu ajutorul sunetelor **purificare**. În școlile din Grecia Antică și Egipt, această știință era considerată drept o știință sacră și cunoașterea ei era rezervată numai inițiaților.

În zilele noastre meloterapia este o ramură a medicinei holistice și este destul de bine expusă de principiile psihanalizei moderne. Specialiștii din domeniul psiho-imunologiei menționează că boala provine din modul de a gândi și de a intelege natura și locul omului în armonie cu natura. Fiecare organ al sistemului imunitar conține fibre nervoase care asigură legătura biologică dintre terminațiile nervoase și sistemul imunitar, postulând astfel relația de interdependență dintre gândurile, atitudinile, percepțiile și emoțiile unei persoane și starea sistemului imunitar al acestea. Gândul este cea mai mare forță din univers. El este inestricabil și etern și este supus degradării calitative în lipsa educației devenind astfel o forță negativă. Atomii, celulele, țesuturile, organele, aparatele și sistemele ființei umane se degradează prin vibrațiile emise de creier spre zonele somatice prin nadis. Gândul supus educației devine benefic. Vibrațiile regenerează structurile organice, întinerindu-l, vindecându-l de boli cronice socotite incurabile (cancerul, ciroza, bolile glandulare, bolile de inimă, de circulație, schizofrenia, paranoia, TBC și altele). Un om care începe practicarea gândurilor benefice, educând apew desavarșire această practică de edenizare a spiritului, începe să obțină zi de zi o tot mai strânsă legătura cu Dumnezeu. Cei care prin practica susținută a educației și culturii gândului ajung la curățirea și potențarea acestuia devin beneficiarii unor gânduri ce au forma și tăria razelor laser.

Muzica-este acea educație și cultură a gândului. Sunetele ei acționează direct asupra stării generale psihice și mentale și deci implicit asupra sistemului imunitar. Muzica patrunde în nucleul fiecărei celule și o face să vibreze la unison cu armonia întregului. Ea ne liniștește, sunetele ei ne învăluie, pătrunzându-ne întreaga ființă, lăsându-ne o senzație de purificare profundă. Fiecare celulă din corpul nostru este un rezonator de sunete și are ritmul său specific. Fiecare organ are ciclurile sale de viață, pulsul său și nota sa muzicală. În urma cercetărilor științifice s-a observat că sunetele contribuie la creșterea serotoninei (hormonul fericirii) și la scăderea ACTH-ului (hormonul stresului) afectând presiunea sanguină, pulsul, circulația, funcționarea creierului și metabolismul. Medicina holistică, ținând cont de frecvența specifică de vibrație a fiecărui sunet din scara muzicală, recomandă pentru vindecarea fiecărei boli în parte o anumită muzică în care predomină nota vindecătoare:

**DO** — guvernează colonul, gâtul, genunchii și nasul. Se utilizează la tratarea: melancoliei, anemie, paraliziei, afecțiunii sângelui, circulației proaste, dificultății de urinare.

**RE** — guvernează sânii, organele sexuale, perineul picioarelor și limba. Se utilizează la tratarea: apatiei, bronșitei, letargiei, gutei, obezității, purificării de toxine.

**MI** — guvernează capul, ochii, plexul solar și zona ombilicală. Se utilizează la tratarea: tusei, durerii de cap, bolilor de piele, apatiei, plictiselei, ficatului, intestinelor și stomacului.

**FA** — guvernează rinichii, glandele suprarenale, pieptul, umerii, colonul și gambele. Se utilizează la tratarea: răcelii, alergiilor, șocului, ulcerului și tensiunii mărite.

**SOL** — guvernează părul, saliva și sistemul reproducător. Se utilizează la tratarea: laringitei, amigdalitei, inflamației gâtului, febrei, afecțiunilor oculare și bolilor de piele.

**LA** — se utilizează la tratarea: oboselii, dificultăților respiratorii, paraliziei, convulsiei, dereglărilor de echilibru și afecțiunilor nervoase.

**SI** — se utilizează la tratarea: dezechilibrului glandelor, dereglării nervoase, metabolismului și nevralgiilor.

Una dintre proprietățile *meloterapiei* este îndepărtarea atenției de la problemele cotidiene și obținerea stării de relaxare. Muzicoterapeuții recomandă ascultarea muzicii atât în momentele când corpul se află în repauz cât și în procesul de activitate. Ei nu insistă asupra adoptării unei anumite poziții a corpului sau la crearea unui anumit anturaj special. Ritmul muzicii va regla respirația, care este factorul important în obținerea relaxării, și atunci tensiunea sanguină și ritmul cardiac se vor regla și ele odata cu respirația.

În spitalele din New York, în sălile de operație, muzica este folosită în scopul relaxării pacienților și a stabilizării sistemelor lor corporale.

Cercetătorii americani au demonstrat că pacienții anestiziați continuă să audă și toată informația acumulată se înregistrează în subconștient, astfel puterea binefăcătoare a muzicii contribuie la recuperarea mai rapidă după operație și la un răspuns mai bun la tratament.

Cercetătorii germani au observat că în cazurile utilizării fondalului sonor în sala de operație este necesară o anestezie mai redusă.

Cercetările muzicoterapeuților arată cât de eficientă este *meloterapia* în numeroase cazuri de probleme fizice, emoționale și mentale.

### Referințe bibliografice

1. DAVID, D. *Psihologie clinică și psihoterapie*, Iași: Editura Polirom, 2006.
2. DAVID, D. *Tratat de psihoterapie cognitivă și comportamentale*, Iași : Editura Polirom, 2006.
3. DAFINOIU, I. *Elemente de psihoterapie integrativă*, Iași : Editura Polirom, 2006.

## ETIMOLOGIA CUVÂNTULUI MOLDOVA

### ETYMOLOGICALLY THE WORD MOLDOVA

VALERIU ȚURCANU,

doctor, profesor universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Autorul abordează etimologia cuvântului "moldova". El expune o nouă ipoteză de proveniență a acestuia. În conformitate cu ea, "moldova" ar proveni de la expresia "mal-dava". Aceasta în limba geților ar însemna "cetate, localitate pe mal". Nu este negată nici existența rădăcinii "mold", care s-a păstrat în limba engleză și germană.*

**Cuvinte cheie:** etimologie, cuvânt, Moldova.

*The author deals with the etymology of the word "moldova". It also sets a new hypothesis of its origin. According to it, "moldova" comes from "mal-dava" expression which means «city, a town on the shore». There existence of the root of the word „mold” is not denied, which was kept in English and German.*

**Keyword:** etymology, word, Moldova.

E bine cunoscut bancul inclus în cronica lui Grigore Ureche despre etimologia numelui țării Moldova. În letopiseț se atestă legenda descălecării țării de Dragoș Vodă. Acesta din urma ar fi avut o cățea Molda, care s-ar fi înecat în apele râului în timpul vânătorii zimbrului de către viitorul domn. Iar în cinstea acestei cățele Dragoș ar fi dat nume țării sale. Cronicarul relatează legenda cu umor, căci afirmă pe urmă originea „râmleană” a moldovenilor, dar și din lipsa altor ipoteze ale etimologiei acestui cuvânt, care a dat denumire și râului cu același nume și întregului podiș dintre Carpați și Marea Neagră. [1, p.61]

Din start punem la îndoială că rădăcina cuvântului moldova ar fi *molda*. Cuvântul *molda* există în limba cazahă ca sinonim cu „mulla” și semnifică preot, înțelept, duhovnic, dar și cuminte, smerit, drept.<sup>1</sup> Proveniența sa etno-geografică merită să fie studiată. Ipotetic el putea ajunge pe aceste pământuri cu avanposturile Hoardei de Aur, din care făceau parte și triburile cazahe.<sup>2</sup> Descălecarea Moldovei feudale a și avut loc la hotarul cu Hoarda de Aur, aceasta păstrând sub jug cnezatele rusești încă o sută de ani după descălecarea lui Dragoș. Dar nu este cert ca moldovenii să-l fi împrumutat de la Hoardă, căci se putea ca triburile cazahe să-l împrumute anume cu această semnificație de la populația volohă a podișului moldovenesc.

Denumirea Molda e prezentă și azi în toponimicul așezărilor Boemiei din Cehia, în varianta denumirii râului Vltava. În latină, galică, slovacă, slovenă, islandeză „*molda*” semnifică mucegai, iar în spaniolă și suedeză chiar Moldova. Sensul de mucegai îl are în irlandeză, albaneză, bască, valonă, ehgleză cuvântul *mol*.

Curios e și faptul că la celți, vecini cu geții mii de ani în urmă, există noțiunea *mol*, care s-a păstrat în engleza modernă cu semnificație de mucegai și diverse valențe sinonimice cu pământ negru, humus, plan rotund, ridicat, dar și loc al morții, a fi împreună, a complota, a bate, a prelucra metalul, cadru, formă, construcție, concepere, modă, a lucra, a planta, a tăia cu cuțitul, sabia [2]. Într-adevăr podișul moldovenesc e foarte bogat în cernoziom. Iar istoria celților oferă destule motive pentru aceste legături sinonimice. Ar fi putut exista în limba geților și cuvântul *mol*. În legătură cu *dava*, el ar însemna cetate pe câmpie sau cetate cu pământ bogat, negru. Dar noțiunea de mucegai e prezentă în olondeză prin cuvântul *mal*. În albaneză „*mal*” înseamnă munte, iar în galică, spaniolă, portugheză, franceză, italiană semnifică, rău, durere.

Să căutăm rădăcinile dacice ale cuvântului „*moldova*”. Toate izvoarele ce dau liste de cuvinte dacice includ cuvântul *mal*, care în dacă însemna ridicătură de pământ, mal de râu. În toate aceste liste e prezent și cuvântul *dava*, ce înseamnă cetate, localitate. Astfel asocierea acestor două cuvinte ar însemna *cetate pe mal*, pe un teren ridicat sau pe mal de râu [3].

Pentru suprafețe plane de munte în limba dacă a existat noțiunea de *plai*, iar cea de *haemus* - pentru vârfuri înzepezite. *Mal* se referea la o ridicătură de teren mai mică ca muntele. Dar *mal* nu e nici sinonim cu *deal* sau *măgură*. În limba dacă a existat și noțiunea de *malvensis* însemnând un loc râpos, cu pante abrupte. *Mal* specifica în dacă anume un teren cu pantă abruptă, binevenită ca element de fortificare naturală a cetății. Presupunem că de aici se trage și denumirea râului Moldova.

E semnificativ că *Maldava*, ajunsă posibil că în vorbirea populară volohă a fi rostită Moldova, e denumirea unei localități fortificate, a unei cetăți. Faptul că ea a dat nume și unui podiș întins de la Carpați până la Marea Neagră e o mărturie că acest spațiu era sub autoritatea acestei cetăți. Deci *Maldava* a fost nu doar cetate dar și capitală. A cui?

Herodot și alți istorici ne spun că zona podișului moldovenesc a fost populată de geți. Aceștia erau despărțiți în triburi. Mai mulți regi geți au unificat triburile getice în regate. Una din capitalele acestora putea fi Maldava. Cea mai mare extindere a statului get a existat pe vremea lui Burebista. Această unificare a fost motivată de pericolul invaziei celților, a tribului lor cel mai războinic, „boii”, care veneau

1 [www. http://sozdik.kz/ru/dictionary/](http://sozdik.kz/ru/dictionary/) consultat la 19. 01. 2011 (Русско-казахский и казахско-русский онлайн словарь)

2 [www.http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD) consultat la 28.02.2011 (Казахи.Материал из Википедии — свободной энциклопедии)

pe arcul carpatic cu război, prădând și arzând așezările costobocilor, unul din triburile getice. După învingerea armatei boiilor pe teritoriul podișului moldovenesc, Burebista i-a gonit pe celți înapoi, spre Boemia, pe care a ars-o, lăsând-o depopulată. Celții au fugit spre Oceanul Atlantic și trecând strâmtoarea La Manșe s-au aciuat în actuala Irlandă. Iar dacii și-au întins moșia în Boiemia. Întregul litoral pontic și teritoriul până la Munții Haemus (**Balcani**) se afla sub stăpânirea lui Burebista. Miezul acestui regat era podișul moldovenesc. De aici Burebista a organizat expediții până în **Macedonia** și **Illiria**. Statul geto-dac al lui Burebista a fost unul din cele mai mari ale vremii sale [4]. Regatul său e considerat una din cele mai glorioase evocări ale imperiului pelascilor.

Istoricii antici ne vorbesc de o capitală a lui Burebista, dar nu o denumesc. În literatură există versiuni că această capitală ar fi Costești, Argedava sau Sarmizegetusa. Nici una din ipoteze neavând un suport documentar. De ce această cetate nu putea fi una de pe podișul moldovenesc, zona de origine a regelui? Maldava, care putea fi cetatea de scaun a geților, nu a fost și enigmatică capitală a celui mai mare dintre regii traci? Dar unde a fost ea? Istoricii pomenesc de o cetate getică pe malul Nistrului pe care a asediat-o Alexandru Macedon, dar pe care nu a putut să o cucerească. Această cetate în fața căreia a bătut în retragere Cuceritorul Lumii e la fel pomenită fără a i se spune numele.

Într-una din liste a cuvintelor dacice este inclus și cuvântul *maldava*, care ar însemna ținut cu cetăți. În regiunea **Moldovei** sunt descoperite până acum peste 20 de cetăți, datând din epoca cuprinsă între secolele VI-III î.e.n. Dintre cetățile din această zonă a Moldovei, s-au pastrat rămășițe ale unor cetăți ca cele de la Butuceni (sf. sec. V - sec. III î.d. Hr.), Orheiul Vechi, unde s-au păstrat rămășițele cetății și sanctuarului geto-dacic, cele de la Dănceni și Hansca (Ialoveni), de la Pârjolteni (Călărași), Rudi (Donușeni), Rașcov (Camenca), Saharna (Rezina), Olișcani (Șoldănești), dar și în Moldova de peste Prut la **Stâncești** (jud. **Botoșani**) și **Bâtca Doamnei**, de lângă **Piatra Neamț**. Cetatea de la Stâncești se întindea pe o suprafață de 45 ha. Cetatea de la Bâtca Doamnei era construită pe pisc, închisă din două părți, de un val de pământ și piatră și un zid din lespezi de piatră, umplut cu pământ și piatră de râu. Azi datorită fotografierii aeronautice și cosmice arheologii au semnalat încă un șir de terenuri, care par a fi rămășițe de situri antice, având liniile valurilor de apărare și cercurile caselor dacice. Acestea, pe lângă misterioasele măguri și movile urmează încă a fi studiate de arheologi [5].

Cert, însă, e faptul că populația de pe podișul moldovenesc, care nu avea munți, folosiți ca fortificații naturale, era impusă de circumstanțele geografice să construiască cetăți din piatră, lut și lemn. Asta și a făcut ca acest teritoriu să fie numit *Țara Cetăților* sau *Maldava* [6].

Dar pe cât de veche putea fi această denumire? Toată știința arheologică afirmă într-un glas că populația tracă, migrată din Asia Mică, a fost prima pe teritoriul european. Anume aici, la gura Dunării a fost constituită prima formațiune statală, care s-a extins spre munții Balcani și Carpați, formând așa zisul Imperiu al Pelascilor. Se presupune că întiderea neconținută a acestuia a adus la desprinderea din el a triburilor grecești, italice, iberice, celtice, germanice, care migrau spre zonele nepopulate ale Europei. Geții, fiind cei mai viteji dintre traci, cum ne spune Herodot, și-au păstrat vatra strămoșească, rămânând la gura Dunării de la prima venire a lor. Anume geții, strămoșii noștri, au fost cei „dintâi chemați”, iar podișul moldovenesc - primul teritoriu populat al Europei. Aici se află „matricea” statelor și națiunilor europene. Astfel noțiunea *Maldava* are toate șansele a fi cea mai veche denumire de așezare fortificată din Europa și prima capitală europeană.

Această descifrare a noțiunii ce ne denumește patria e și o descifrare a identității naționale. Originea „mol- sau mal-davenească” se dovedește mult mai veche și mai nobilă decât cea *râmleană*. Atât doar că această noblețe urmează a fi demonstrată arheologic, căci artefactele găsite aici de arheologi și dispersate în diverse muzee din România și Rusia, cultura *cucuteni* și alte vestigii sunt o parte destul de mică a potențialului arheologic al acestui teritoriu, care păstrează încă o mulțime de surprize și comori. El prezintă un interes deosebit, fiind matricea nu doar a actualei Uniuni Europene, dar și a tuturor culturilor occidentale.

Dar ipoteza originii traco-getice ale noțiunii *Moldova* nu exclude nici posibilitatea existenței la



geți a versiunilor lingvistice de *maldava*, *moldova*, dar și *moldava*. De altfel anume *moldava* este noțiunea ce ne denumește țara și azi în spaniolă, catalană, albaneză, portugheză, norvegiană, sârbă, estoniană. Noțiunea *mol* e prezentă în sârbă și horvată cu semnificația de *mic*. Tot această semnificație o are în rusă, belorusă, ucraineană noțiunea *мал*. Astfel *maldava* sau *moldava* ar putea însemna *cetate mică*.

Dar așa ori altfel, e clar că este o noțiune foarte veche de origine tracică. Curios că în limbile iraniene, în farsi, turcă, arabă, adică limbile din zona din care se presupune că ar fi migrat populația tracă, *mal* înseamnă bogăție, bunuri, marfă. În acest context *maldava* ar putea însemna *târg*, localitate cu mărfuri.

Pământul Moldovei ascunde cele mai vechi, dar și cele mai îndepărtate istoric, deteriorate și puțin păstrate memorii ale civilizației europene. Dar ele sunt și cele mai scumpe, căci ne vorbesc de *pruncia* ei. Descoperirea lor ar aduce, sperăm, argumente noi ale originii străvechi, pre-antice ale noțiunii Moldova.

### Referințe bibliografice

1. URECHE, G. *Letopisețul Țării Molovei*. Chișinău: Literatura Artistică, 1988.
2. Dicționar-englez-român.ro consultat la 9.02.2011.
3. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Moldova> consultat la 24.02.2011
4. [www.istoria.md/.../Burebista](http://www.istoria.md/.../Burebista) consultat la 17.05.2011
5. [www.encyclopedia-dacica.ro/.../cet\\_moldova.htm](http://www.encyclopedia-dacica.ro/.../cet_moldova.htm) consultat la 28.09.2011
6. [www.scribd.com/doc/20971467/](http://www.scribd.com/doc/20971467/) consultat la 13. 10. 2011

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

ISSN 1857-2251

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

(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE  
*ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE* DIN 15.04.2011)

Nr. 1 (14) 2012

Departamentul Activității Editoriale,  
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți

Firma editorial poligrafică „Grafema Libris” SRL,  
Chișinău, str. București, 68, of. 313  
tel./fax: 202 555  
e-mail: grafemalibris@gmail.com