

**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 04.05.2012)**

Nr. 1 (18) 2013

**GRAFEMA LIBRIS
Chișinău, 2013**

CZU 7.0:378.67(478-25)(082)=00

A 15

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Redactor șef: Victoria MELNIC, prof. univ. inter., 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: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil Arta Teatrală: Angelina ROȘCA, prof. univ. inter., 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: Victoria Ceban, specialist principal – metodist
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) [et al.]. – Chișinău : Grafema Libris, 2013. – ISSN 1857-2251. – ISBN 978-9975-9925-4-1.

Nr 1 (18) 2013 : (în baza materialelor conf. șt. intern. “Învățământul artistic – dimensiuni culturale” din 04.05.2012). – 2013. – 136 p. – Texte: lb. rom., engl., rusă, alte lb. străine. – Bibliogr. la sfârșitul art. și în notele de subsol. – 200 ex.

ISBN 978-9975-52-154-3.

7.0:378.67(478-25)(082)=00

A 15

ISBN 978-9975-52-154-3

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Cuprins

Arta muzicală

VICTORIA MELNIC ANTONIN REICHA — UN SPIRIT INOVATOR PAN-EUROPEAN ANTONIN REICHA — AN INNOVATIVE PAN-EUROPEAN MIND	5
ГАЛИНА КОЧАРОВА ДМИТРИЙ КИЦЕНКО: ПОИСКИ НА ПУТИ СОЗДАНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ФАКТОРЫ ОБНОВЛЕНИЯ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА DMITRY KITSENKO: SEARCH OF METHODS FOR COMPOSING AUDIOVISUAL CREATIONS AND FACTORS OF UPDATING THE ARTISTIC TEXT STRUCTURE	13
VLADIMIR ANDRIEȘ ALESSANDRO ROLLA: UN MAESTRU UITAT PE NEDREPT ALESSANDRO ROLLA: A WRONGFULLY FORGOTTEN MASTER	19
AUREL MURARU DIMENSIUNEA FOLCLORICĂ ÎN CREAȚIA CORALĂ A LUI SIGISMUND TODUȚĂ THE FOLKLORIC DIMENSION IN THE CHORAL WORKS OF SIGISMUND TODUȚĂ	23
ELENA NISTREANU „LA MEILLEUR CANIO” INTERPRÉTÉ MIHAIL MUNTEAN (OPÉRA PAILLASSE DE RUGGERO LEONCAVALLO) „CEL MAI BUN CANIO” INTERPRETAT DE MIHAIL MUNTEAN (OPERA PAIAȚE DE RUGGERO LEONCAVALLO)	27
EMILIA MORARU MADRIGALUL ÎN CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ MADRIGAL IN THE ROMANIAN CHORAL CREATION	34
ANGELA ROJNOVEANU SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN OP.167 DE C.SAINT-SAENS ÎN LUMINA TENDINȚELOR STILISTICE DE LA INTERSECȚIA SEC. XIX—XX THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO OP.167 BY C.SAINT-SAENS IN THE LIGHT OF STILISTIC TENDENCIES AT THE CONFLUENCE OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES	39
LĂCRĂMIOARA NAIE ARTA PIANISTICĂ ÎN SONORITĂȚI DEBUSSYENE (BEAU SOIR-LIED) THE PIANISTIC ART IN DEBUSSY’S SONORITIES (NICE EVENING-LIED)	43
SVETLANA BADRAJAN, ELENA TONU PARTICULARITĂȚI ALE STRUCTURII SONORE ÎN CÂNTECUL DE LEAGĂN PARTICULARITIES OF THE SONOROUS STRUCTURE IN LULLABIES	47
NICOLAE SLABARI ASPECTE ALE STRUCTURII RITMICE ÎN MELODIILE DE JOC DIN REPERTORIUL PENTRU VIOARĂ A ZONEI DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA ASPECTS OF RHYTHMIC STRUCTURE IN THE DANCE SONGS OF THE REPERTOIRE FOR VIOLIN IN THE NORTH AREA OF OUR REPUBLIC	51
SVETLANA BADRAJAN, SVETLANA DOROȘ MODELE ORNAMENTALE ÎN CÂNTECUL LIRIC PROPRIU-ZIS ORNAMENTAL MODELS IN THE LYRIC SONG	57
SERGIU CÂRSTEA ȘCOALA FRANCEZĂ DE TROMPETĂ — TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE FRENCH TRUMPET SCHOOL — TRADITION AND INNOVATION	60
RODNEY GARNETT INTERPRETAREA MUZICII FOLCLORICE: BENEFICIIL, METODE ȘI PROBLEME LEGATE DE ÎNVĂȚAREA EXPERIMENTALĂ ÎN ANSAMBLURI CU ALTE TRADIȚII CULTURALE PERFORMING ETHNOMUSICOLOGY: BENEFITS, METHODS AND PROBLEMS RELATED TO EXPERIENTIAL LEARNING IN ENSEMBLES FROM OTHER CULTURAL TRADITIONS	64

Arta teatrală

ANGELINA ROȘCA ESTETICA PROVOCATIVĂ ÎN DINAMICA TEATRULUI CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA PROVOCATIVE AESTHETIC IN THE DYNAMICS OF THE CONTEMPORARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	69
ANATOL DURBALĂ RELECTURA TEXTULUI CLASIC — CRITERII, METODE, CLIȘEE REREADING OF A CLASSIC TEXT — CRITERIA, METHODS, CLICHÉS	74
IRINA CATEREVA EXPRESIVITATEA SUPRAINDIVIDUALĂ A ACTORULUI SUPER-INDIVIDUAL EXPRESSIVENESS OF THE ACTOR	79
ANDREI BURUIANĂ SPAȚIUL CINEMATOGRAFIC: ÎNTRE REALITATE ȘI IREALITATE CINEMATOGRAPHIC SPACE: BETWEEN REALITY AND IREALITY	84
DUMITRU OLĂRESCU FILMUL „GUERNICA“: VALENȚE SOCIAL-ARTISTICE (studiu de caz) THE FILM „GUERNICA“: SOCIAL AND ARTISTIC FACETS (case study)	89

Arta plastică

ALA STARȚEV, NATALIA PODLESNAIA ICONE-UL SACRU ÎN CREAȚIA LUI VLADIMIR BOROVIKOVSKY THE SACRED IMAGE IN THE CREATION OF VLADIMIR BOROVIKOVSKY	94
ЕКАТЕРИНА ЮДИНА ТЕМА КОНФЛИКТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ВЕРЕЩАГИНА THE THEME OF THE CONFLICT IN V. V. VERESHCHAGIN'S CREATIVE ACTIVITY	99
VICTORIA ROCACIUC CRITERIUL FINALITĂȚII ÎN ARTA PLASTICĂ MOLDOVENEASCĂ (1940—1990) CRITERION OF FINALITY IN MOLDOVAN FINE ART (1940—1990)	104
AURELIAN BĂLĂIȚĂ „O SCRISOARE PIERDUTĂ“ — COMEDIA PĂPUȘILOR „A LOST LETTER“ — PUPPETS COMEDY	94

Științe socio-umane

ARINA ȚURCAN PROFILUL PSIHOLOGIC AL CREATORULUI PSYCHOLOGICAL PROFILE OF THE CREATOR	114
VICTORIA TCACENCO THE DEVELOPMENT OF CULTURAL POLICIES IN MOLDOVA SINCE 2007: SOME OBSERVATIONS DEZVOLTAREA POLITICILOR CULTURALE ÎN REPUBLICA MOLDOVA DIN 2007: UNELE OBSERVAȚII	117
IURIE CARAMAN CULTURA DE CONSUM DIN REPUBLICA MOLDOVA CONSUMPTION OF CULTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	121
RUXANDRA NECHIFOR POETICA ROMANULUI ÎN SECOLUL AL XXI-LEA. O PRIVIRE ASUPRA ROMANULUI ȘTEFAN CEL MARE. ÎNTOARCEREA DE VALERIU ȚURCANU THE POETICS OF THE NOVEL IN THE TWENTY-FIRST CENTURY. AN APPROACH TO VALERIU ȚURCANU'S NOVEL STEPHEN THE GREAT. THE RETURN	128
ADRIAN MORARU MOTIVUL „JUDECATA DE APOI“ ÎN TRADIȚIA FILOZOFICO-RELIGIOASĂ ROMÂNEASCĂ THE MOTIF „LAST JUDGEMENT“ IN THE ROMANIAN PHILOSOPHICAL-RELIGIOUS TRADITION	133

Arta muzicală

ANTONIN REICHA — UN SPIRIT INOVATOR PAN-EUROPEAN ANTONIN REICHA — AN INNOVATIVE PAN-EUROPEAN MIND

VICTORIA MELNIC,

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

Anton Reicha (Rejcha) a fost un adevărat spirit pan-european care a sintetizat într-o formă originală tradițiile celor mai notorii școli muzicale de la confluența secolelor XVIII-XIX. Astăzi Reicha este cunoscut în special grație prieteniei sale cu Beethoven. dar și contribuției substanțiale la constituirea genului de cvintet pentru instrumente de suflat. Creația sa acoperă o gamă largă de genuri și forme, de la fugi și studii pentru pian până la operă și genuri vocal-simfonice de proporții cuprinse în 107 opusuri. Reicha a fost, de asemenea, un reputat teoretician și profesor care a scris mai multe tratate privind diferite aspecte ale artei muzicale. El a modernizat sistemul de studiu al compoziției, câștigându-și reputația unuia dintre cei mai buni profesori de compoziție din Europa. Printre elevii săi se numără așa personalități celebre ale culturii muzicale universale ca F. Liszt și H. Berlioz, Ch. Gounod și C. Franck. Unele dintre lucrările sale teoretice expun metode experimentale de compoziție, pe care el le-a aplicat în diverse lucrări muzicale, anticipând multe din realizările viitoare ale artei muzicale. În articolul de față sunt reflectate principalele repere din viața și opera lui A. Reicha.

Cuvinte cheie: Antonin Reicha, cvintet pentru instrumente de suflat, fuga, compoziție muzicală, cvartet de coarte, politonalism, poliritmie, micrtotonie.

Anton Reicha was a real Pan-European mind who synthesized in an original form the traditions of the most well-known music schools of the confluence of the XVIII-XIX centuries. At present Reicha is known especially thanks to his friendship with Beethoven and his substantial contribution to the genre of wind quintet. His creation covers a wide range of genres and forms — from fugues and etudes for piano to opera and wide scope vocal-symphonic genres comprised in 107 opuses. Reicha was also a reputed theorist and teacher who wrote many treatises concerning different aspects of musical art. He modernized the system of musical composition study, gaining the reputation of one of the best teachers of composition in Europe. Among his pupils are such renowned personalities of European musical culture as F. Liszt and H. Berlioz, Ch. Gounod and C. Franck. Some of his theoretical works present experimental methods in composition that he had used in various musical works anticipating many future realizations of musical art. The main reference marks of A. Reicha's life and creative activity are reflected in this article.

Key-words: Antonin Reicha, wind quintet, fugue, musical composition, string quartet, polytonality, polyrhythm, microtonal music.

Anton (Antonín, Antoine) Reicha (Rejcha) a fost un adevărat spirit pan-european care a sintetizat într-o formă originală tradițiile celor mai notorii școli muzicale de la confluența secolelor XVIII-XIX: născut ceh, ulterior și-a făcut studiile și a locuit la Bonn, apoi la Hamburg și Viena, iar mai târziu s-a stabilit la Paris. Astăzi Reicha este cunoscut în special grație prieteniei sale cu Beethoven și contribuției substanțiale la constituirea genului de cvintet pentru instrumente de suflat și formarea literaturii pentru acest tip de ansamblu. Reicha a fost, de asemenea, un reputat teoretician și profesor care a scris mai multe tratate privind diferite aspecte ale artei muzicale. Printre elevii săi se numără așa personalități celebre ale culturii muzicale universale ca Franz Liszt și Hector Berlioz, Charles Gounod și Cesar

Franck. Unele dintre lucrările sale teoretice expun metode experimentale de compoziție, pe care el le-a aplicat în diverse lucrări muzicale, cum ar fi fugile, studiile pentru pian sau cvartetele de coarde.

Antonin Reicha s-a născut la Praga pe 26.02.1770, în familia cimpoierului din oraș¹. Tatăl său a murit când băiatul avea doar 10 luni, iar mama a fost o persoană nu prea interesată de educația fiului său. Poate anume aceasta l-a determinat pe viitorul compozitor la vârsta de doar 10 ani să fugă de acasă, sărind într-o diligență de ocazie în urma unui impuls de moment, după cum o mărturisește el însuși în *Memoriile sale* [1]. La început băiatul s-a dus la bunicul său la Klatovy, iar ulterior a ajuns la unchiul său Josef Reicha violoncelist virtuoz, dirijor și compozitor cunoscut și apreciat în timpul său care trăia împreună cu soția sa la Wallerstein, în Bavaria. Cuplul nu a avut copii și se pare că tânărul Anton, pe care ei l-au înfiat, s-a bucurat de atenția lor completă: unchiul i-a dat și educație muzicală, l-a învățat să cânte la vioară și la pian, iar soția lui a insistat ca băiatul să studieze franceza (limba ei maternă) și germana. De asemenea, Antonin a luat și lecții de flaut.

Atunci când familia unchiului Josef s-a mutat la Bonn, acesta i-a asigurat nepotului său un loc la *Hofkapelle* patronată de Max Franz, elector de Köln, unde Antonin cânta la vioară și la flaut. Dar pentru Antonin cântatul în *Hofkapelle* nu a fost suficient. A studiat în secret compoziția (din 1785) cu Christian Gottlob Neefe, care pe timpuri a fost unul dintre cei mai renumiți muzicieni din oraș. În clasa acestuia Reicha l-a cunoscut pe tânărul Beethoven, cei doi muzicieni devenind prieteni și păstrând legătura pe tot parcursul vieții. Ulterior Beethoven și Reicha au fost colegi atât în *Hofkapelle* cât și la Universitatea din Bonn unde frecventau împreună lecții de filozofie și matematică. Se presupune că C. G. Neefe i-a familiarizat pe elevii săi cu opera marelui J. S. Bach, practic total necunoscută pe atunci. În această perioadă Reicha face cunoștință cu tratatele *Abhandlung von der Fuge* de Marpurg și *Die Kunst des Satzes reinen* de Kirnberger și compune prima sa simfonie (1787).

Când în 1794 Bonnul a fost capturat de francezi, Reicha a fost nevoit să fugă la Hamburg, unde pe parcursul a 6 ani și-a câștigat existența dând lecții de armonie și de compoziție, în paralel studiind matematica și filosofia și continuând să compună. Din această perioadă datează primele sale două opere (*Oubaldi sau francezii în Egipt* și *Sihastrul în insula Formosa*, 1799). Creațiile timpurii ale lui Reicha denotă influențele unor asemenea compozitori ca Dalayrac, Grétry, unchiul său, Josef Reicha, compozitorii școlii din Mannheim, Gluck, Mozart și în special Haydn pe care Reicha l-a venerat toată viața. Cei doi s-au întâlnit prima dată în 1790 la Bonn, ulterior, în 1795, la Hamburg și mai târziu — la Viena.

Între anii 1799 și 1801 Reicha a locuit la Paris, încercând să obțină recunoașterea ca un compozitor de operă, însă în pofida susținerii și sprijinului acordat de prieteni și de unii membri influenți ai aristocrației — fără succes.

În 1801 a trecut cu traiul la Viena, unde a studiat cu renumiții profesori și compozitori Antonio Salieri și Johann Georg Albrechtsberger și a compus primele sale lucrări importante.

Mutarea la Viena a marcat începutul unei noi perioade foarte productive și de succes în viața lui Reicha. Aici el a scris circa 50 de piese, majoritatea în domeniul muzicii de cameră, bogate în melodii și elemente folclorice. Printre acestea se numără *Trio de coarde* în F, *Cvartetul de coarde* op.52, *Sonata pentru pian cu acompaniament de vioară și violoncel* op.47 (1804) care în opinia lui W. Newman se apropie de un adevărat trio de pian, șase cvartete pentru flaut și instrumente de coarde op.98 (compuse probabil înainte de 1815), apreciate de cercetători ca adevărate cvartete și nu sonate sau piese pentru flaut cu acompaniament de coarde [2].

Iată ce mărturisește Reicha în *Memoriile sale* despre această perioadă vieneză: „Numărul de lucrări pe care le-am finisat la Viena este uimitor. Odată declanșate verva și imaginația mea au fost neobosite. Ideile veneau la mine atât de rapid, încât mi-a fost de multe ori dificil să le notez fără a pierde o parte din ele. Am avut întotdeauna o înclinație pentru a face ceva neobișnuit în compoziție. Când scriam

¹ Aceasta a fost o poziție plătită municipal. Cimpoierul era obligat să urce în turnul orașului în diferite momente ale zilei pentru a anunța ora.

într-o venă originală, facultățile mele creative și spiritul păreau mai agere decât atunci când urmam preceptele predecesorilor mei² [3].

În 1801 operă lui Reicha *L'Ouragan*, care a eșuat la Paris, a fost prezentată la palatul prințului F. J. M. Lobkowitz, patronul lui Beethoven. După această interpretare împărăteasa Maria Tereza i-a lui Reicha comandat o altă operă — *Argine, Regina di Granata*, care a fost jucată în public la Palatul Imperial (pentru un cerc privat foarte restrâns), împărăteasa producându-se în unul din rolurile centrale.

Tot în timpul anilor petrecuți la Viena studiile pornite la Bonn au început să dea roade prin apariția mai multor lucrări semi-didactice, cum ar fi cele *36 de Fugi pentru pian* (publicate în 1805 și dedicate lui Haydn) în care compozitorul a explorat „noua metoda de scriere fugată” și *L'art de varier* — un ciclu de 57 de variații pe o temă originală compus în 1803—1804 pentru Principele Louis Ferdinand³.

Din aceeași perioadă datează și tratatul *Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geisteskultur des Tonsetzers ... begleitet mit philosophisch-practischen Anmerkungen zu den praktischen Beispelen* (*Exemple practice: Contribuție la cultura intelectuală a compozitorului cu notițe filosofico-practice și exemple practice* scris în 1803 și păstrat în manuscris la Biblioteca Națională a Franței Mss. nr. 2496, 2510) „în care sunt expuse idei despre relația între muzică, societate, stat și religie, considerații asupra teoriei armoniei și modulației, precizându-se importanța pe care aceasta o va juca ulterior pe parcursul sec. XIX. Lucrarea descrie diverse forme, genuri și procedee experimentale așa ca bitonalismul și poliritmia” [4], ilustrate în cele 24 de exerciții foarte dificile pentru lectura la prima vizită compuse special pentru acest tratat și inspirate, în opinia lui P. E. Stone, din predilecțiile lui Reicha spre matematică și spre filosofia lui Kant [5]. Manuscrisul se compune din două părți. Prima, după cum afirmă muzicologul canadian J.-P. Despines — „oferă soluții nu foarte practice pentru un anumit număr de probleme ce țin de estetica și teoria muzicii” [6, p.29]. În aceste pagini Reicha abordează anumite subiecte ce țin mai mult de cultura generală și de pregătirea intelectual-filosofică a viitorilor compozitori, considerând că aceștia trebuie să posede o vastă cultură și cunoștințe filosofice profunde. Reicha împărtășește în aceste pagini ideile sale despre influența ce o poate exercita muzica asupra fericirii oamenilor, menționează rolul matematicii în arta muzicală. Cât de actual sună astăzi observația lui Reicha că „doar într-un stat cu o mare cultură muzica va putea ocupa locul ce-i este merit cu adevărat” [6, p.29]. Partea a doua a tratatului cuprinde exerciții practice pentru pian împărțite în trei grupuri: primul include exerciții de poliritmie (și anume, măsuri diferite la partidele celor două mâini), al doilea — de politonalitate (tonalități diferite în partidele celor două mâini) și al treilea — exerciții notate pe trei sau patru portative notate în chei diferite (sol, fa și do) care necesită cunoștințe și abilități de lectură la prima vizită în toate cheile. La aceste „ciudățeni” pentru epoca respectivă se mai adaugă și măsurile complexe în care sunt realizate unele exerciții, precum și expunerea fugată (în nr.10, 22) care anticipează scriitura din cele *36 de fugi pentru pian* editate cu doi ani mai târziu. Multe din aceste exerciții par a fi niște acrobații dificile pentru interpretare, însă odată depășite ele asigură formarea unor dexterități în lectura partiturilor muzicale și pot servi drept dovadă a unui nivel destul de avansat al lecturii la prima vizită în cercurile muzicale din care făcea parte Reicha.

Viața și cariera lui Reicha la Viena au fost întrerupte de activitățile militare ale lui Napoleon. În noiembrie 1805 orașul a fost ocupat de trupele franceze. În 1806 Reicha întreprinde o călătorie la Leipzig⁴ pentru a asigura interpretarea noii sale cantate *Lenore*. Deoarece în scurt timp după aceasta Leipzig a fost blocat de francezi, prezentarea cantatei a fost anulată, dar și revenirea lui Reicha la Viena a devenit imposibilă timp de mai multe luni. Reîntoarcerea la Viena a fost una de scurtă durată deoarece din 1808 Imperiul austriac și-a început deja pregătirile pentru un alt război, războiul Coaliției a cincea, ceea ce l-a determinat pe Reicha să se mute, din nou, la Paris. În acești ani a avut loc prezentarea a trei din operele lui Reicha care, însă, nu au reușit să atragă atenția melomanilor și a criticii. Cu toate

2 Aici și mai departe traducerile ne aparțin.

3 Anterior în 1802 Reicha a respins invitația de a deveni profesor și Kapellmeister al principelui Louis Ferdinand.

4 În timpul acestei călătorii Reicha s-a oprit la Praga pentru a o vedea pentru prima dată din 1780 pe mama sa.

acestea, faima sa ca teoretician și profesor a crescut în mod constant în special grație faptului că opt dintre elevii lui (printre care Habeneck și Rode) au devenit profesori la Conservatorul din Paris. Reicha însuși în 1818 a fost numit profesor de contrapunct și fugă la această renumită instituție muzicală, înlocuindu-l în acest post pe Mehul.

A doua perioadă pariziană s-a soldat cu mai multe scrieri teoretice importante: *Tratatul de melodie* (1814) — lucrare de referință în domeniu, studiat pe scară largă pe tot parcursul sec. XIX, *Cursul de compoziție muzicală* sau *Tratatul de armonie practică* (publicat de 1818) care a înlocuit *Tratatul de armonie* a lui Ch. Catel folosit în calitate de manual oficial la Conservatorul din Paris din 1802. *Tratatul de armonie* a lui Reicha este considerat unul dintre primele manuale moderne de armonie folosind exemple scrise în mod expres pentru acest tratat, spre deosebire de alte lucrări didactice (în special de contrapunct și fugă) în care se tirajau exemple din tratatele anterioare. Autorul subliniază faptul că teoria trebuie să fie justificată prin practică și că elevul trebuie să cunoască principiile de compoziție contemporane și nu doar regulile vechi care adesea sunt diametral opuse cu ceea ce elevul aude în afara sălii de clasă; aceste „principii vechi” i-au determinat pe mulți elevi să creadă în mod greșit că un studiu serios al compoziției este inutil, deoarece muzica liberă permite orice. Anume în această perioadă Reicha compune cvintetele pentru instrumente aerofone, unele dintre cele mai timpurii exemple muzicale importante pentru ansamblurile de suflători, precum și mai multe opere printre care *Cagliostro* (1810), *Natalie ou la famille ruse* (1816) și *Sapho* (1822). În anul 1817 a fost editat un nou ciclu semi-didactic, *34 Studii pentru pian* op. 97.

Reicha a rămas la Paris pentru restul vieții sale. În ultimul deceniu el a fost pe deplin acceptat în Franța: a devenit cetățean naturalizat în 1829, apoi s-a învrednicit de titlul de *Cavaler al Legiunii de Onoare* în 1835, și, de asemenea, în anul 1835 l-a succedat pe F. A. Boieldieu la Academia Franceză. În acești ani el a publicat două tratate mari: *Traité de Haute Composition Musicale* (1824-6), consacrat celor mai diverse probleme de compoziție, și *Art du compositeur dramatique* (1833) în care abordează compunerea operelor.

În 1826 Franz Liszt și Hector Berlioz au devenit studenții lui Reicha, fiind urmați ceva mai târziu de Charles Gounod și Cesar Franck⁵. Reicha s-a stins din viață la 28 mai 1836 la vârsta de 66 de ani și a fost înmormântat la cimitirul *Père Lachaise*.

Compozitorul norvegian Magne Hegdal — un mare admirator al lui Reicha, consideră pe bună dreptate că el „a fost unul dintre profesorii cei mai influenți ai timpului său deoarece mulți dintre cei mai mari compozitori romantici fie au fost elevii săi fie au fost familiarizați cu lucrările sale teoretice, care au avut o distribuție largă. Unele dintre ideile cele mai radicale ale Berlioz provin direct de la Reicha (cum ar fi acordurile de timpani din *Requiem*). Influența lui se regăsește în dramele muzicale ale altui elev celebru — Ch. Gounoud. În ultimii ani de viață F. Liszt pare să fi preluat o mulțime de idei radicale de la profesorul său. Polifonia cromatică în muzica lui Franck, de asemenea, poate fi considerată ca o replică îndepărtată a studiilor făcute cu Reicha” [7].

Reicha a modernizat sistemul de studiu al compoziției, câștigându-și reputația unuia dintre cei mai buni profesori de compoziție din Europa, „reputație pe care invidia, mediocritatea și ignoranța ar fi vrut s-o conteste” [8]. Iată ce scrie Reicha în *Memoriile* sale: „Am început serios să studiez compoziția, să meditez asupra naturii ei, asupra metodelor de predare și asupra faptului cu câtă ușurință se poate abuza de mijloacele ei... Îmi displace totul ce nu este clar. În această categorie se includ aproape toate lucrările despre armonie și compoziție pe care le-am citit. Doream să găsesc în aceste subiecte un sistem logic care ar putea satisface intelectul cât mai mult posibil. Pe parcursul a cel puțin 20 de ani m-am angajat eu însumi întru realizarea acestei sarcini cu maximă sârguință. Am reformat întreaga metodă de predare a artei mele și efectul le-a salvat mult timp elevilor mei” [8, p.420]. Și elevii i-au purtat respect și recunoștință pentru aceasta, apreciind foarte înalt principiile pedagogice ale dască-

⁵ Printre elevii lui Reicha se numără compozitorii Georges Onslow, Henri Cohen, Adolphe Adam, Henri Brod — compozitor și oboist virtuos, Henry Vieuxtemps- compozitor și violonist virtuos, Louise Farrenc — compozitoare și pianistă, prima femeie profesor de pian la Conservatorul din Paris ș.a.

lului său. Mărturii în acest sens găsim și în *Memoriile* lui Berlioz, și în *Memoriile unui artist* de Gh. Gounod, și în *Amințirile unui muzician* de A. Adam.

Moștenirea teoretică a lui Reicha include tratate despre melodie, armonie, compoziție muzicale și artă dramatică⁶. De asemenea Reicha este și autorul eseului *Despre muzică ca despre o artă pur sentimentală* (*Sur la musique comme art purement sentimental*). Cercul de probleme reflectate în aceste tratate este foarte larg și cuprinde numeroase subiecte ce nu vizează direct conținutul lor de bază. Astfel, de exemplu, în *Tratatul de armonie practică* autorul abordează și unele probleme de orchestrație, în *Tratatul despre melodie* examinează unele forme muzicale, în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* include unele reflecții cu privire la starea artei muzicale etc. Ideile lui Reicha expuse în aceste lucrări au stârnit multe controverse la Conservator și în cercurile muzicale ale timpului. Tratatele revoluționare și nonconvenționale ale lui Reicha au avut o influență considerabilă asupra multor compozitori din sec. XIX.

Creația lui Reicha acoperă o gamă largă de genuri și forme, de la fugi și studii pentru pian până la operă și genuri vocal-simfonice de proporții cuprinse în 107 opusuri. El este autorul a 10 simfonii, mai multe concerte pentru diferite instrumente, circa 15 opere, câteva uverturi, numeroase piese pentru ansambluri instrumentale de diferită componență (cvintete pentru instrumente aerofone, cvartete de coarde, sonate pentru vioară trio pentru pian, trio pentru corn ș.a.), creații corale printre care un *Requiem* și un *Te Deum*.

Un loc important în moștenirea artistică a lui Reicha revine ciclurilor semi-didactice: *36 Fugi pentru pian*, *Arta varierii*, *34 studii pentru pian*. Aceste cicluri reprezintă exemple de lucrări care îmbină fericit scopurile instructive cu cele artistice, fiind elaborate ca un suport pentru activitatea didactică a lui Reicha și totodată ca un supliment pentru scrierile sale teoretice.

Cele *36 Fugi pentru pian* elaborate pe parcursul anilor 1802—1803 la Viena au fost concepute ca o ilustrare a *Neue Fugensystem*, adică a unui nou sistem de compunere a fugilor în care Reicha utilizează răspunsuri la orice intervale (în fugile nr. 12, 21, 25, 26 — la terță; în nr. 3, 9, 19, 24 — la octavă, în fuga nr. 32 — la secundă, în nr. 20 — la triton) pentru a extinde posibilitățile de modulare și a submina stabilitatea tonală a fugii. În câteva fugi observăm planuri tonale ce depășesc cercul tonalităților de înrudire diatonică, tradițional pentru fugile din acele timpuri (nr. 20, 21, 22). Unele fugi din acest ciclu prezintă compoziții tonal deschise, începându-se într-o tonalitate și finalizându-se în alta (de ex. nr. 20, 26, 30). În fuga nr. 8 denumită *Cercle harmonique* după expoziție subiectul și răspunsul coboară treptat pe secunde mari în jos, parcurgând tot cercul de tonalități majore amplasate pe gama prin tonuri (D-dur, C-dur, B-dur, As-dur, Fis-dur și E-dur). Fuga nr. 13 este o fugă modală concepută într-un nou sistem armonic, doar pe taste albe, cu modulații diatonice prin intermediul acordurilor sistemului armonic natural și cu cadențe în toate modurile diatonice (cu excepția ionicului inițial) situate pe cercul de cvinte (V, II, VI, III, IV). Fugile din acest ciclu conțin o varietate de procedee tehnice extrem de complicate și noi pentru perioada respectivă, cum ar fi poliritmia (fuga triplă nr. 30 în care două din teme sunt în măsura 4/2 și una în măsura 3/4), metrul combinat (fugile nr. 24, 28), metrul asimetric (5/8 în fuga nr. 20) ș.a., autorul motivând utilizarea acestora prin trimiterea la practica folclorică, anticipând astfel în mod direct căutările unor compozitori din sec. XX, ca de exemplu B. Bartók. Șase fugi sunt scrise pe două teme, una este triplă, iar fuga nr. 15 conține șase subiecte. În mai multe fugi Reicha stabilește o legătură cu vechea tradiție prin utilizarea temelor împrumutate de la predecesori: Haydn (nr. 3), Bach (nr. 5), Mozart (nr. 7), Scarlatti (nr. 9), Frescobaldi (nr. 14) și Händel (nr. 15). Multe dintre realizările tehnice sunt unice în literatura de specialitate⁷. În total Reicha a compus circa 80 de fugi pentru cele mai diverse componente, unele fiind incluse în lucrări ciclice, altele fiind piese de sine stătătoare. Suntem de acord cu opinia lui J. Vysloužil care afirmă că „Reicha nu a provocat o renaștere

6 *Trait? de m?lodie* (Paris, 1814), *Cours de composition musicale, ou Trait? complet et raisonn? d'harmonie pratique* (1818), *Trait? de haute composition musicale* (2 vols. 1824—1826), *L'art du compositeur dramatique* (4 vols., 1833).

7 Despre ciclul *36 Fugi pentru pian* de A. Reicha vezi lucrarea noastră *Fugile lui Antonin Reicha* (elaborare științifico-metodică la cursul Contrapunct). Chișinău, 2004.

a fugii baroce așa cum au făcut-o compozitorii neoclasiști în sec. XX (Hindemith și Șostakoviți). El a dorit, păstrând caracteristicile formale ale fugii, să-i confere o valoare estetică mai elevată [9].

Lart de varier este un alt ciclu impresionant care include variațiuni scrise pe o temă simplă, expusă inițial la o singură voce. Lucrarea poartă un caracter concertant și presupune o tehnică pianistică elevată. Majoritatea variațiunilor sunt ornamentale, câteva însă poartă specificații de gen: nr. 31 *Marș funebru*, nr. 40 *Menuet*, nr. 52 *Gavotă*, nr. 56 *Fuga*. Dramaturgia ciclului reflectă linia creșterii treptate dificultății, dar totodată și principiul contrastului care se manifestă între variațiunile alăturate. Variațiunile diatonice sunt urmate de cele cromatice, variațiunile preponderant melodice — de cele acordice, câteva variațiuni (nr.4, 8, 14, 15, 22, 23, 31, 57) sunt în alte tonalități decât cea principală (f-moll, d-moll, Des-dur). Întreg ciclul este menținut preponderant într-o scriitură omofon-armonică, însă în unele variațiuni observăm anumite incursiuni polifonice (imitații, polifonizarea facturii ș.a.). Aparte se situează variațiunea nr.56 care este realizată în forma unei fugi (mai curând de fapt fughete) la 4 voci. După cum menționează cercetătorul ceh Jan Racek, anumite variațiuni sună ca reminiscențe ale predecesorilor (de exemplu, var. nr. 15 amintește de unele pagini din renumita *Ciaconă* din *Partita* d-moll pentru vioară solo de J. S. Bach), altele, din contra, anticipează stilul componistic al urmașilor. Astfel variațiunile nr.18, 22, 34 prin factura lor polifonizată prefigurează scriitura lui Schumann și Brahms, nr. 27 și 38 cu numeroasele întârzieri tristanesce (*Tristaneque suspensions*) — cea a lui Wagner, nr. 44 — stilul componistic al lui Debussy. Unele din variațiuni readuc tema într-o sunare acordică foarte apropiată de cea inițială, îndeplinind rolul unui quasi-refren și sugerând anumite asociații cu *Promenada* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski [10].

Studiile în gen fugat op. 97 (*Études dans le genre fugue*), compuse la Paris în perioada 1815—1817, sunt la fel de avansate. Fiecare compoziție este precedată de comentariile lui Reicha adresate tinerilor compozitori care aleg să studieze munca. Treizeci din cele treizeci și patru de studii sunt fugi, fiecare fiind precedată de un preludiu dedicat unei anumite tehnici sau unei probleme de compoziție. Și în acest ciclu găsim utilizarea unui număr excepțional de mare de forme și tipuri de factură, inclusiv, forma de variațiuni cu utilizarea extensivă a contrapunctului inversat (de exemplu preludiul nr. 3 este o temă și variațiuni în care variațiunile 1, 3, 5 și 7 sunt în contrapunct inversabil, inversiunile lor producând astfel variațiunile 2, 4, 6 și 8) sau celebra progresie armonică *La Folia*.

Cvartetele de coarde semnate de Reicha reprezintă căutări similare și prefigurează multe evoluții ulterioare ale acestui gen. Cele opt cvartete vieneze (1801—1805) se numără printre cele mai importante lucrări ale compozitorului. Deși în mare parte ignorate după moartea lui Reicha, aceste cvartete au fost foarte cunoscute în timpul vieții sale și au lăsat amprenta chiar și asupra cvartetelor lui Beethoven și Schubert [3], la fel cum *Clavecinul bine temperat* de Bach ignorat de publicul larg, dar bine-cunoscut și înalt apreciat de așa profesioniști ca Beethoven, Chopin sau Schumann. Cvartetele sale abundă de teme variate și expresive, de modulații neașteptate în tonalități îndepărtate, de juxtapuneri ritmice, armonice, melodice și textural care produc efecte inedite. Printre cvartetele lui Reicha se evidențiază *Cvartetul științific* (*Quatuor Scientifique*), compus la Viena în 1806 și constituit din 12 mișcări, opt dintre care sunt fugi. De asemenea, în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* (1824—1826) Reicha a inclus ca exemple muzicale o serie de lucrări originale pentru cvartet de coarde: cinci fugi, un ciclu de variațiuni, un *Marș funebru* și o *Armonie retrogradă la patru voci*.

Cele mai cunoscute astăzi sunt cvintetele sale pentru instrumente aerofone — 25 de lucrări compuse la Paris, între anii 1811 și 1820 (24 antume și unul postum), care s-au dovedit a fi operele sale cele mai durabile fiind interpretate peste tot în Europa și continuând și astăzi să constituie bazele repertoriului pentru acest tip de ansamblu. Reicha menționează în *Memorii*: „La acea vreme, a existat un gol nu dor de muzica clasică bună, ci în special de muzică bună pentru toate instrumentele de suflat, din simplu motiv că compozitori știau prea puțin despre tehnica lor. Efectele unor combinații de astfel de instrumente nu au fost explorate. Meșterii de instrumente au făcut pași enormi în ultimii 20 de ani perfecționând instrumentele prin adăugarea de taste, însă nu exista muzică pentru a arăta noile

posibilități ale instrumentelor. Aceasta era starea de lucruri când mi s-a născut ideea de a compune un cvintet pentru cele 5 instrumente: flaut, oboi, clarinet, corn și fagot. Prima încercare a fost un eșec și am renunțat la ea. Pentru aceste instrumente era necesar un nou stil de compoziție... După multe meditații și studierea atentă a posibilităților fiecărui instrument am făcut o a doua încercare... care a avut un mare succes“ [11]. Premiera celor șase cvintete incluse în prima culegere op.88 a avut un răsunet puternic nu doar la Paris, ci și în întreaga Europă. Spre exemplu scriitorul englez John Sainsbury, scria impresionat în 1825: „Nici o descriere, nici o imaginație nu poate face dreptate acestor compoziții. Efectul extraordinar produs de combinațiile de instrumente, aparent fără nici o rudenie sonoră, împreună cu stilul de scrie viguros și puternică și aranjamentele judicioase ale lui Reicha, fac din aceste cvintetele obiectul admirației în lumea muzicii“ [12]. Această combinație de instrumente a fost utilizată ocazional și anterior, însă toți cercetătorii îi atribuie pe bună dreptate paternitatea acestui gen lui Reicha deoarece anume el i-a conferit forma clasică desăvârșită, explorând sistematic posibilitățile ansamblului de aerofone și inventând un tipar de sonată extins care putea include până la cinci teme independente. În *Cvintetele* lui Reicha fiecare voce este importantă: fagotul nu mai este un instrument de acompaniament. Compozitorul a folosit registrele specifice ale fiecărui instrument mai complet și nu s-a limitat doar la pasaje diatonice și arpegiate. În loc să folosească permanent toate vocile într-o factură omofonică el expune teme diverse la voci diferite, combinând foarte variat instrumentele de însoțire. Un rol important în eficacitatea cvintetelor lui Reicha joacă dinamica. El încercă să obțină echilibrul sonor prin ajustarea indicațiilor dinamice, practică neobișnuită pentru perioada clasică și adoptată ca standard doar în secolul XX.

Reicha a fost și autorul câtorva lucrări vocal-simfonice de proporții printre care cantata *Lenore* (c. 1805), *Der neue Psalm* (1807), *Missa pro defunctis* (1802—1808), *Hommage a Gretry* (1814), *Te Deum* (1825). Se presupune că el a compus și un oratoriu de *Pasiuni*. Toate aceste lucrări nu au fost editate în timpul vieții compozitorului, manuscrisele lor fiind păstrate în fondurile Bibliotecii Naționale a Franței și rămânând necunoscute atât pentru profesioniști, cât și pentru publicul larg. În anul 1970, anul aniversării a 200 de ani de la nașterea lui Reicha grație eforturilor muzicologilor cehi O. Šotolova și S. Ondracek *Requiem*-ul și *Te Deum*-ul au fost interpretate și imprimare.

Missa pro defunctis în opinia lui C. B. Thomas este o creație unică în felul ei „situată în timp și în stil între monumentalele *Requiem*-uri semnate de Mozart și Berlioz și stabilind tipul de *Requiem* de concert ca o varietate a genului de *Requiem*“ [13]. Muzica *Requiem*-ului denotă atât trăsături ale muzicii bisericești, cât și a celei dramatice. Spre deosebire de compozitorii care în *Requiem*-urile lor pun accent pe redarea sentimentelor de frică și oroare în fața morții și a Judecării de apoi, dramatizând la maxim conținutul muzical, Reicha este destul de reținut în sentimentele sale, dând dovadă de o veritabilă smerenie creștinească. Lucrarea denotă o compoziție echilibrată, o armonie perfectă între expresia textului și a caracterul muzicii, o îmbinare reușită între partidele orchestrale, corale și solistice. În opinia cercetătoarei O. Šotolova în *Requiem* se manifestă pregnant multe trăsături caracteristice stilului compozitorului printre care cromatizarea melodiei, utilizarea frecventă a unor turații armonice expresive, bogăția modulațiilor, efecte instrumentale originale, în special în tratarea instrumentelor de suflat [14].

Cele menționate de noi despre *Missa pro defunctis* în mare parte pot fi atribuite și celuilalt ciclu vocal-simfonic *Te Deum*, însă expresia lirică care domină în *Requiem* este înlocuită aici de patosul proslăvirii Domnului. Ambele creații reprezintă exemple de abordare a unor genuri bisericești vechi în condițiile stilisticii clasiciste îmbogățite de unele elemente ale romantismului timpuriu. În aceste cicluri Reicha aplică în practică multe din ideile expuse în lucrările sale teoretice.

Reicha a fost un mare maestru al orchestrației dând dovadă de un talent și de un simț deosebit pentru descoperirea unor noi combinații de instrumente și voci, unor efecte sonore inedite uneori cu implicarea unor resurse interpretative impunătoare. Spre exemplu în *Muzica pentru celebrarea memoriei marilor oameni care s-au remarcat în serviciul națiunii franceze* (între 1809—1815) el utilizează o

componentă orchestrală ce include 60 de viori, câte 18 viole, violonceluri și contrabași, câte 12 flauți, oboi, clarineți, fagoți și corni, câte 6 trompete și tromboane și 6 perechi de timpani⁸. După cum afirmă J. Vysloužil Reicha „recurge la o asemenea distribuție a orchestrei nu doar pentru a mări intensitatea efectelor sonore, ci în special pentru posibilitățile utilizării celor mai diverse combinații de timbruri ale instrumentelor luate separat sau în grupuri“ [9, p.36].

Având în vedere atitudinea lui Reicha față de publicarea și promovarea muzicii sale (cineva a spus că el și-a tratat lucrările ca un tată vitreg copiii străini) o mare parte din muzica lui Reicha a rămas nepublicată și/sau neinterpretată în timpul vieții compozitorului, și, practic, toate lucrările fiind date uitării după moartea sa și redescoperite de interpreți și cercetători relativ recent. Acest lucru se explică parțial prin decizia proprie a lui Reicha reflectată în autobiografia sa: „Multe din lucrările mele nu au fost niciodată auzite, din cauza aversiunii mele față de solicitarea de spectacole [...], am calculat timpul pierdut petrecut în asemenea eforturi și am preferat să rămân la masa mea de lucru“ [3].

Stilistic majoritatea lucrărilor lui Reicha se înscriu în albia clasicismului vienez, însă anumite elemente de armonie, tratarea formei și în special instrumentația plină de colorit au devansat timpul său anticipând anumite fenomene care au determinat ulterior faza culminantă romantismului, iar unele au punctat chiar căile de evoluție ale muzicii din sec. XX. În capacitatea sa de a genera și a promova idei noi Reicha a fost un revoluționar care nu întotdeauna a fost înțeles și apreciat de către contemporani. Generalizând cele expuse anterior vom enumera ideile novatorii ce le-a promovat Reicha în muzica și în scrierile sale teoretice:

- Politonalismul, inclusiv în exercițiile pentru lectura la prima vizită când mâna stângă cântă într-o tonalitate, iar cea dreaptă în alta (*Practische Beispiele*), sau ideea unor ansambluri care cântă simultan în diferite tonalități⁹;
- Poliritmia;
- Microtonia: el singur nu a scris nimic în acest sistem, dar a propus folosirea sferturilor de ton invocând exemplul grecilor antici și regretând lipsa unui sistem adecvat de notare muzicală a declamației vorbite;
- Modalismul: Reicha a pledat pentru renașterea modurilor antice, a celor bisericesti și a celor din muzica folclorică;
- Lărgirea formei de sonată prin utilizarea mai multor teme în cadrul grupurilor principal și secundar;
- Elaborarea unei noi poetici a fugii (*Neue Fugensystem*);
- Îmbogățirea efectelor orchestrale, inclusiv promovarea ideii de scriitură poliorchestrală când câteva orchestre au locații spațiale diferite, sau ideea de interpretare a unor acorduri la timpani (în piesa *Armonia Sferelor*, 1815) — ambele utilizate de Berlioz în *Requiem*;
- Explorarea muzicii populare, inclusiv prin citarea unor melodii populare în calitate de teme pentru cicluri de variațiuni, fugi ș.a.

În atitudinea noastră față de istoria muzicii uneori suntem tentați să simplificăm anumite fenomene, înscriindu-le în limitele general acceptate. Astfel, spre exemplu, ultima parte a secolului XVIII și începutul secolului următor, de regulă, se încadrează în perioada clasicistă. Însă această perioadă, cu războiul și revoluția ce au avut loc, este mult mai complexă muzical și include fenomene încadrate între baroc și romantism, precum și anumite fenomene ce cu greu pot fi supuse unor clasificări. Printre acestea se numără și Antonin Reicha, muzician „complet ieșit din limitele timpului său“ [7], care a anticipat multe din realizările viitoare ale artei muzicale după cum susține pe bună dreptate muzicologul suedez Henrik Löwenmark.

⁸ Nu putem să nu observăm anumite similitudini între această componentă și cea utilizată de Berlioz în *Simfonia funebră și trimfală*.

⁹ În *Autobiografia* sa Reicha notează: „Mi-a venit odată ideea de a face două cvartete unul dintre care în Sol-major pentru instrumente cu coarde și altul în mi-minor pentru instrumente de suflat, însă cu condiția de la uni cele două cvartete astfel încât ele să formeze un singur ansamblu“ [8, p.422].

Referințe bibliografice

1. Citat după: http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Reicha
2. Citat după: Stone P. E. *Reicha, Antoine*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 1990. Vol.XV, p.696.
3. Citat după: Drummond R. *Program Notes for a Performance of Antonín Rejcha's C Minor String Quartet*. <http://www.classical.net/music/comp.lst/articles/reicha/quartets/sounding3.php>
4. Landey P. M. A. *Reicha: Biographical sketch*. In: Reicha A. *Treatise on Melody*. New York, Pendragon Press, 2000, p. IX.
5. Stone P. E. *Reicha, Antoine*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 1990. Vol.XV, p.696.
6. Despines J.-P. Trente-six fugues pour le piano-forte composées d'après un nouveau système par Anton Reicha en relation avec ses traités didactiques. These soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research pour le diplôme de MMA en musicologie. McGill University, Montreal-Quebec, 1977, p.29. http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1360676691584~171
7. Hegdal M. *The timeless radicalness of Reicha*. In: Ultima Oslo Contemporary Music Festival 08.-18.09.10. Official festival magazine, p. 96-72. <http://www.tenso-vocal.eu/resources/ultima-2010-prog-magazine.pdf>
8. Citat după: Kovaleff Baker N. *An Ars Poetica for music: Reicha's system of syntax and structure*. In: Kovaleff Baker N., Russano Hanning B. *Musical Humanism and its Legacy: Essay in honor of Claud V. Palisca*. New York: Pendragon Press, 1992, p. 420.
9. Vysloužil, J. *Antoine Joseph Reicha, ami de Jeunesse de L. van Beethoven*. Musicological annual XI, Ljubljana, 1975, p. 35. www.dlib.si/stream/urn:nbn:si.../pdf
10. Racek J. Prefața la ediția: A. Reicha *L'art de varier*. Praha: Státní hudební vydavatelství, n.d.[1961], p.XII.
11. Citat după: Berger M. *Guide to Chamber Music*. New York, Dover Publications, 2001, p.349-350.
12. Citat după: Humphries J. *Les quintettes ? vents d'Anton Reicha (de 1811 ? 1820)*. <http://clarinette-classique.forumactif.fr/t185-les-quintettes-a-vents-d-anton-reicha-de-1811-a-1820>.
13. Buerkle Th. C. *Antonin Reicha's „Missa pro defunctis“ and the nineteenth-century concert Requiem*. A Document Submitted For the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Arizona, 2011, p. 12. http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/203482/1/azu_etd_11931_sip1_m.pdf
14. Šotolova O. Anotare la discul: Antonin Reicha *Requiem*. Praha: Supraphon, 1990.

ДМИТРИЙ КИЦЕНКО: ПОИСКИ НА ПУТИ СОЗДАНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ФАКТОРЫ ОБНОВЛЕНИЯ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

DMITRI CHIȚENCO: CĂUTĂRI ÎN DOMENIUL CREAȚIEI OPUSURILOR AUDIOVIZUALE ȘI FACTORII ÎNNOIRII STRUCTURII TEXTULUI ARTISTIC

DMITRY KITSENKO: SEARCH OF METHODS FOR COMPOSING AUDIOVISUAL CREATIONS
AND FACTORS OF UPDATING THE ARTISTIC TEXT STRUCTURE

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья посвящена проблеме «пересоздания» своих музыкальных сочинений в аудиовизуальной форме, неоднократно предпринимаемого в последние годы композитором Дмитрием Киценко при активном использовании ресурсов интернета. Рождающееся в результате мультимедийное произведение, опираясь на многоплановую структуру художественного текста, выявляет новые семантические возможности, раскрываемые, в первую очередь, на примере таких его композиций, как «Бабий Яр» и « In ito rectore».

Ключевые слова: композитор Дмитрий Киценко, Бабий Яр, In ito rectore, аудиовизуальное произведение, структура художественного текста, надтекст, интертекст, унитекст, семантика, сакральное пространство искусства.

Articolul prezintă rezultate analizei experimentelor, realizate de compozitorul Dmitri Chițenco în ultimii ani pe baza creațiilor muzicale proprii, transfigurate prin introducerea elementului vizual în cele audiovizuale și propuse la Internet. Un astfel de opus creat de multimedia, având structura multiformă a textului artistic, demonstrează posibilitățile semantice noi, ce ne arată compoziții „Babi Yar” și „In imo pectore”.

Cuvinte-cheie: compozitorul Dmitri Chițenco, Babi Yar, In imo pectore, creația audiovizuală, structura textului artistic, supertext, intertext, unitext, semantica, spațiul sacral de artă.

The author of this article analyses the creative experiments realized by composer Dmitry Kitsenko in recent years on the basis of his musical works which are transformed as audiovisual creations for Internet presentation. These multimedia-opuses have a polymorphous structure of the artistic text which determines new semantic possibilities demonstrated by his compositions “Babi Yar” and „ In imo pectore”.

Keywords: composer Dmitry Kitsenko, Babi Yar, In imo pectore, audiovisual creation, structure of the artistic text, supertext, intertext, unitext, semantics, sacred art space.

Дмитрий Киценко — автор, посвятивший Молдове немало лет. Выпускник Кишиневского Института искусств 1977 года по классу композиции С. М. Лобеля (параллельно совершенствовавший свое мастерство в семинарах Домов творчества СК СССР, а позже — в аспирантуре Бухарестской Музыкальной Академии под руководством Тибериу Олаха), он вплоть до 2002 года преподавал в родном вузе. Чрезвычайно целеустремленная и ищущая его натура сказалась в его отношении к приобретению теоретических знаний, в постоянном изучении вновь появляющихся партитур и записей, помогающих приобщиться к современным методам композиции. Настойчивое стремление расширить свой кругозор побудило его и к изучению языков: владея русским и украинским, после сербско-хорватского, чешского и польского он осваивает румынский и даже переводит на румынский язык пособие Л.С.Гурова «Темы для письменных работ по гармонии» [1, р. 80]. Позже к этому добавляется знакомство с итальянским, немецким, а после переезда в 2010 году в Канаду — и работа над совершенствованием английского. Знание языков, как и пристальное внимание к шедеврам не только музыки, но и живописи и литературы, во многом для него явилось ключом к сокровищнице мирового искусства, а результатом расширения собственного информационного поля становится рождение его творческих идей и замыслов.

Немаловажным стало для Д. Киценко и освоение новых информационных технологий, повлекшее за собой выход в виртуальное пространство Интернета. Это позже побудило его к «пересозданию» ранее написанных композитором сочинений: во-первых, с учетом, появляющихся возможностей обращения к широкому слушателю через видеопрезентации, а, во-вторых, с поиском методов организации процессуального музыкального «сюжета» и использованием форм множественного художественного воздействия на аудиторию.

Первым на этом пути стал *Бабий Яр* — произведение, написанное в Киеве в 2006 году и посвященное Холокосту и жертвам расстрела в Бабьем Яру в годы Второй мировой войны. 3 августа 2011 года композитор, выложив его в Интернет на YouTube и на Vimeo.com [2], снабдил свое сочинение видеорядом, основанным на документальных фотографиях.¹ В этой версии *Бабий Яр* выступил не просто в новой редакции, он был именно «пересоздан» посредством мультимедиа, в результате чего произошла его трансформация, своеобразный жанровый «трансфер», переведший его в разряд аудиовизуальных произведений. При определении его специфики по-своему переосмысливаются такие вопросы, как, например, способы реализации новой программности в инструментальной музыке или изменение соотношения пространственно-временных параметров художественной формы в результате жанровой миграции, а также многие другие, связанные, по сути, с онтологической проблемой способа существования музыкального сочинения.

¹ Подробный анализ этого сочинения содержит выполненная под моим руководством и защищенная в 2012 году в Кишиневе, в АМТИИ, дипломная работа Климентины Запеска «Бабий Яр» Д. Киценко: параметры смысла и способы его выражения. Рукопись, 2012.

Уже в *Бабьем Яре* введение зрительного ряда преследовало вполне четкую и ясную цель: создания *надтекста*, опирающегося в своем развитии также на законы визуального искусства, которому в чем-то близок кинематографический принцип монтажа. В то же время добавление документальных кадров, первоначально обусловленное стремлением усилить впечатление от музыки, приводит к эффекту «перемещения персонажей через границу семантического поля» [3, с. 282], разъясняя позицию автора, глубоко осмысливающего трагедию случившегося во вселенском масштабе мировой скорби по погибшим. Создавая в этом музыкальном мемориале павшим иллюзию реальности, зримости событий, Д. Киценко, таким образом, не ограничивается иллюстративной задачей. Хотя, на первый взгляд, он действует вопреки идее С.Эйзенштейна, говорившего в статье *Будущее звуковой фильма* о необходимости резкого несовпадения, «контрапункта звука по отношению к зрительному монтажному куску» [4, с. 48], он, однако, вводя резко контрастные интонационные сферы в музыкальном ряду (тема фашистов, еврейская песня и тема *Lacrimosa* из моцартовского *Реквиема*), дополняет их развитие леденящими душу кадрами шествия обреченных на смерть, их расстрела и картины чудовищной человеческой гекатомбы. Таким образом, желаемый «контрапункт видимого и слышимого, когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга» [Ibid.], все же достигается.

Несколько в ином ключе тот же контрапункт видимого и слышимого обнаруживает себя в следующем опусе Д. Киценко для камерного оркестра, наделенном обобщенно-программным заголовком *In imo pectore*. Его смысл передает выражение *Во глубине души* (буквально — с латыни — *груді*), и хотя автор не рекомендовал акцентировать внимание на переводе, так легче осознать субъективно-психологический настрой музыкального высказывания. Перевод также рождает ассоциации с более ранним сочинением композитора (1990) — *De profundis* (*Из глубины взываю*).

In imo pectore, созданное в Киеве в 2010 году во многом благодаря идее Тони, супруги Дмитрия, было на киевской премьере записано автором и прислано мне по Интернету уже из Канады с просьбой передать аудиозапись для ознакомления П.Б.Ривилису — давнему его наставнику и признанному авторитету в области оценки новой музыки. Позже композитор добавил в конце партитуры еще восемь тактов, посчитав функцию завершения не вполне убедительно реализованной. Правда, в этом варианте сочинение не исполнялось, а к тому же, выложив в 2011 году свою пьесу в Интернет в аудиовизуальной форме, он возвратился к первоначальной концертной записи.²

Смысловая насыщенность возникшего нового — «пересочиненного», аудиовизуального произведения при этом существенно обогатилась. Действительно, название сочинения, найденное композитором, по его словам, вместе с женой, далеко не полностью раскрывает авторский замысел. Как подчеркивал сам автор в электронном письме от 8 октября 2011 года, «название часто дает пищу мысли слушателя в нужном направлении, хотя порой и уводит в сторону». Дополнив же музыку видеорядом из 42 кадров, представляющих собой картины, иконы, гравюры и витражи на тему Рождества Христова, композитор резко расширяет весь ассоциативный ряд в восприятии слушателя-зрителя, ориентируя его на огромный культурный пласт, связанный с вечными гуманитарными ценностями.

Возникающий при этом феномен *интертекстуальности* выводит автора на поиски новых способов построения текста его сочинения. Текст этот полиморфен, сложен, причем уже в музыкальном его слое также проявляется интертекстуальность, поскольку Д. Киценко вводит в него и разрабатывает цитаты и интонационные формулы из музыки И. С. Баха и Ф. Шуберта. Сам он дает ссылку на них в партитуре, перечисляя арию *Mein Gott ich liebe dich* из баховской кантаты BWV 77 *Thou shalt love God the Maker* (здесь название дано на английском языке в соответствии с имеющимся у Киценко её изданием), начальную тему из первой части шубертов-

2 В настоящее время в Интернете есть ролик, представленный на vimeo.com [5]

ской *Симфонии* № 8 (*Неоконченной*), а также тему ставшей «знаковой» в XX веке арии *Erbarme dich* из *Страстей по Матфею* И. С. Баха. Последние две темы объединены у него общей — «черной» тональностью *h moll*, причем начальный ход *h — cis¹ — d¹ — h* из шубертовского *motto* «зашифрован» в разбросанных по разным октавам звуках исходной интонации всей пьесы. Каденционные форшлаговые формулы из баховских тем также нашли свое опосредованное выражение в музыкально-интонационном слое *In imo pectore*. В контексте музыкального ряда, таким образом, возникает взаимодействие элементов разностилевых текстов, которые в отношениях между собой представляют Барокко и романтизм, но одновременно выступают и в качестве «чужого слова» по отношению к авторскому стилю (в последнем случае эффект контраста проявляется особенно рельефно).

Еще один компонент общего текста нетрадиционно представлен в чисто инструментальной партитуре вербальным текстом обеих баховских цитат, выписанных на языке оригинала — немецком. В уже упомянутом выше электронном письме композитор по-своему обосновывает неслучайный характер такого приема: «В партиях гобоя и флейты подтекстованы слова, но они не предназначены для пения, а носят больше всего символический характер. С другой стороны, исполнитель может их прочесть и проникнуться смыслом, который они несут». Думается, однако, что и у немецкоязычного слушателя или просто образованного музыканта, знакомого с содержанием арий, уже само звучание этих шедевров может пробудить воспоминания об их тексте и тем самым послужить дополнительным фактором, разъясняющим программу сочинения, — ведь недаром М. Арановский подчеркивал: «Текст как развертывающаяся во времени сеть элементов, находящихся в определенных отношениях друг с другом и со всеми вместе, предполагает аналитический подход» [6, с. 28]. И очевидно, что аналитический подход реализуется в процессе не только музыковедческого исследования, но и в слушательском восприятии — и это уже вопрос *культурной компетенции* индивида.

И все же — как меняется замысел композитора, реализуемый в данном сочинении при добавлении визуального ряда? Здесь напомним, что Ю. Лотман, говоря о гетерогенном и гетероструктурном тексте, подчеркивал, что «он есть манифестация одновременно нескольких языков. Сложные диалогические и игровые соотношения между разнообразными подструктурами текста, образующими его внутренний полиглотизм, являются механизмами смыслообразования» [7, с. 145]. Очевидно, что ученый концентрирует свое внимание на вербальном тексте и вербальном языке. Однако там же он дает основание для экстраполяции его выводов и на иные сферы культурной компетенции, замечая: «Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [7, с. 143]. И далее: «Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурным устройством культуры как коллективного интеллекта» [7, с. 144].

Вводя свое произведение в многоголосый «ансамбль искусств», в «семиосферу»³ современного мира, Д. Киценко избирает свой путь, в контакте с новой, аудиовизуальной культурой (выступающей частью культуры «экранной») реализуя свой замысел в ее нетрадиционной форме, отличной от кино и телевидения, в которых визуальный компонент стоит на первом плане по сравнению с музыкой. Опираясь на электронную технологию, он отражает в своем

3 Термины Ю.Лотмана [8, с. 18, 6]

творчестве новаторские изменения, происшедшие в наших умах за последние два десятилетия. В то же время, в случае с *In imo pectore*, он, добавив визуальный ряд, опирающийся на рождественскую тематику, по-своему трактует и давние традиции христианской культуры.

Примечательно, что этот его шаг сопряжен с *выходом в сакральное пространство*, которое, по мнению В. Мартынова, может являть себя не только как «литургическое пространство богослужения, как пространство аскетического подвига, как пространство молитвы», но и как «иконографическое пространство» [9, с. 10]. Полагаю, что определение это можно распространить, помимо сферы *ритуала*, и на сферу *искусства, посвященного религиозной тематике*, определив ее как *сакральное пространство искусства*. Важно и другое: В. Мартынов своих размышлениях на первый план ставит музыку, а не иконографию, да и у Д. Киценко, учитывая, что визуальный ряд был подобран им *после* создания музыки, такой выход в сакральное пространство изобразительного искусства был, возможно, сопряжен с выбором баховских цитат, связанных с молитвенным обращением к Богу.

Особенно важна, на мой взгляд, цитата из Пассиона, поскольку выбор композитором из числа евангельских сюжетов остановился именно на тех изображениях, где во взоре Иисуса-младенца сквозит «взрослое» предчувствие его будущего страстотерпия. Иисус представлен здесь не в обычном рождественском радостно-светлом ореоле, но — то как спаситель человечества, посланец Божий, осознающий всю серьезность и глубину своей миссии, то как мученик или же как божественное существо, благословляющее всех, кто приходит ему поклониться. Возникают и иные ассоциации, также связанные с трагическими мотивами Евангелия, обычно претворяемыми в искусстве в жанрах *Stabat mater dolorosa* и *Pietà*. Они просматриваются местами, в позах персонажей картин и витражей, где лежащий младенец порой изображен с руками, раскинутыми, как на распятии, а в некоторых сюжетах склоненная над сыном Богородица не с умилением, а со скорбью смотрит на него.

Впечатление от зрительных образов усиливается и в результате двукратного введения в визуальном ряду одной и той же, причем единственной гравюры с ее черно-белым колоритом — *Поклонение волхвов* (автор — *Schnorr von Carolsfeld*). Она появляется первым номером и затем, возвращаясь в 38-м кадре, придает целому репризный характер. Осуществляя *круговой принцип* в организации событийности музыкального ряда и череды впечатлений от ряда визуального, такой прием ассоциируется с принципом построения замкнутой музыкальной формы, переносимым и на *монтажную структуру экранного показа*. Тем самым реализуется объединение компонентов текста на более высоком уровне, с подчеркнутым выявлением функций *надтекста*. И еще в одном видится воздействие музыкальной логики на общую структуру полиморфного контекста — имеется в виду создание двух разделов-эпизодов путем появления *изображений на витражах* во время звучания цитат из музыки И. С. Баха.

Ассоциативность мышления Д. Киценко, многосторонне выявленная в *In imo pectore*, существенно усилила мое собственное впечатление от этого сочинения. Видеоряд в нем не отвлекает внимания, а контрапункт музыкальной событийности, с одной стороны, и созерцательности при *quasi*-сюжетном осмыслении смены кадров, с другой, помогает глубже погрузиться в состояние рефлексии, активизируя мыслительный процесс наряду с эмоциональным переживанием.

Сочинение это в своей аудиовизуальной версии уже при первом знакомстве навело меня на мысли, которыми удалось поделиться с композитором. В беседе с ним по скайпу от 6 октября 2011 г. мне довелось писать: «Ваши «Взгляды на младенца Иисуса», не в пример Мессиановским, более очеловечены, хотя и провидчески скорбны... Рождественская тема здесь не такая светлая, как можно было бы ожидать — умиротворенность вытесняется скорбью и мотивом вознесения». Тогда же я высказала свое мнение и по поводу репризного повтора гравюры: «Насчет обрамления — понятно, конечно, это и усугубляет ощущение трагизма — ребенок как жертва во имя людей, хотя

и *Поклонение волхвов*»... Реакция композитора подтвердила мои наблюдения — он написал мне в ответ: «Ваша трактовка очень интересна, иногда делаешь что-то неосознанное, на подсознании, а потом получается другой, невидимый доселе результат».

Останавливая на этом пробный экскурс в проблему «пересоздания» Дмитрием Киценко своих сочинений и, как результат, рождения произведений аудиовизуальных, мультимедийного характера, основанных на выходе в *экстрамузыкальный надтекст*, попытаемся сделать некоторые выводы и дополнения относительно значения поисков композитора в данном направлении. И прежде всего, добавим, что намеренность и плодотворность их подкреплена продолжением его опытов в той же области. Они реализуются в разных жанрах компьютерного искусства — и в небольших роликах с записью его песен, снабженных документальными кадрами из истории страны и ставшего ему близким Кишинева (подобной модификации подвергаются такие связанные с памятью о войне песни, как *Площадь Победы*, написанная в далеком 1985 году [10], и *22 июня* — песня 1987 года [11]), и в более развернутом по масштабам и общей концепции Концерте для органа, струнного оркестра и литавр (1982), сопровождаемом визуальным рядом на основе гравюр и картин Альбрехта Дюрера.⁴ По утверждению самого композитора, высказанному при общении в скайпе, он частично реализовал в этой работе свое давнее желание создать отдельное сочинение по мотивам из Дюрера. В аудиовизуальной версии Органного концерта также находят свое претворение приемы организации общей композиции по законам музыкальной формы, экстраполируемым в том числе и на логику следования кадров, темпоритм их смены соответствует характеру каждой из частей. Есть и общие сюжетные мотивы с видеорядом *In imo pectore* (особенно важны изображения Богородицы с младенцем).

В каждом отдельном случае тип реляционной взаимозависимости двух дискретных семантических рядов (аудитивного и визуального) здесь по-своему определяется удельным весом каждого из компонентов укрупненного и полиморфного по структуре аудиовизуального контекста, но безусловным и общим при этом остается усложнение первоначального музыкального замысла. *Экстрамузыкальный надтекст*, вводимый на *посткомпозиционном этапе создания нового контекста*, не просто приводит к возникновению нового уровня системы индивидуального художественного Текста. Одновременно, согласно законам симметрии, он усиливает функцию *подтекста*, тем самым обогащая круг факторов, способствующих разностороннему осмыслению семантики целого, и реализуя, как принято говорить со времен Гераклита, идею «самовозрастающего Логоса». Новый модус существования, благодаря «вертикальной» структуре текста, делает произведение уникальным, порождая и новые смыслы.

В связи с этим напомним, что М. Эпштейн, определяющий *Надтекст* как «реляционный термин, который относит данный авторский текст или его фрагмент с мегатекстами других уровней», вводит также понятие *Унитекста* как «всемирного текста человечества», подчеркивая, что «*Унитекст* — это одновременно *уни-версальный* и *уни-кальный* текст» [13].

И хотя автор в своих толкованиях этих понятий, указывая на *роль Интернета в возникновении унитекста*, также ограничен рамками *вербальных* текстов, очевидно, что появление аудиовизуальных произведений приводит к *новым формам унитекста на основе синтеза искусств*, помогая расширить круг концепций, наполненных самым глубоким смыслом. Свой вклад в пополнение *мегатекста культуры*, входящего в *унитекст*, *характеризующий коллективный интеллект человечества*, вносит каждое уникальное по замыслу сочинение, рожденное на перекрестке идей и эпох, в диалоге различных сфер искусства, в чем и могли мы убедиться на примере недавних опытов Дмитрия Киценко, пусть даже скромно представленных в Интернете на фоне всего океана информации, таящейся в нем.

⁴ Dmitry Kitsenko CONCERTO for Organ, String Orchestra and Kettledrums (1982). 04.1988, Rigas Doms, Chamber Orchestra of Latvian Philharmonic; Soloist: Larisa Bulava. Загружено 17.01.2012 [12]

Referințe bibliografice

1. GUROV, L. S. *Teme pentru lucrări scrise la cursul special de armonie*. Chișinău: Lumina, 1991.
2. КИЦЕНКО, Д. *Бабий Яр*. Видеоролик. Доступно в Интернетe: <<https://www.youtube.com/watch?v=79jMaxTu1ZU>>, <<https://vimeo.com/27425266>>
3. ЛОТМАН, Ю. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство, 1970.
4. БАКШИ, Л. *Природа звукозрительных образов: Музыка и театр в XXI веке*. В: Музыкальная академия, 2011, № 1. С. 48-55
5. КИЦЕНКО, Д. *In imo pectore*. Видеоролик. Доступно в Интернетe: <<https://vimeo.com/30606353>>
6. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.
7. ЛОТМАН, Ю. *Текст и полиглотизм культуры*. В: Ю. М. Лотман Избр. ст. в 3-х т., т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. Доступно в Интернетe: <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>>
8. ЛОТМАН, Ю. *О семиосфере*. В: Ю. М. Лотман Избр. ст. в 3-х т., т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. Доступно в Интернетe: <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>>
9. МАРТЫНОВ, В. И. *Зона opis posth или Рождение новой реальности*. Москва: Классика XXI, 2005.
10. КИЦЕНКО, Д. *Площадь Победы*. Видеоролик. Доступно в Интернетe: <http://www.youtube.com/watch?v=fKOiS_NzaKM>, а также: <<http://dem-2011.livejournal.com/44322.html>>
11. КИЦЕНКО, Д. *22 июня*. Видеоролик. Доступно в Интернетe: <<http://dem-2011.livejournal.com/64530.html>>
12. КИЦЕНКО, Д. *Концерт для органа, струнных и литавр*. Видеоролик. Доступно в Интернетe: <<http://youtu.be/JnoqUFzPSVA>>
13. ЭПШТЕЙН, М. *НАДТЕКСТ (supertext), МЕГАТЕКСТ (megatext), УНИТЕКСТ (unitext)*. Доступно в Интернетe: <http://www.emory.edu/INTELNET/fs_supertext.html>, а также: <<http://www.topos.ru/article/3031>>

ALESSANDRO ROLLA: UN MAESTRU UITAT PE NEDREPT

ALESSANDRO ROLLA: A WRONGFULLY FORGOTTEN MASTER

VLADIMIR ANDRIEȘ,

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

Prezentul articol este o încercare de reconstituire a vieții și operei lui Alessandro Rolla — un virtuoz al viorii, compozitor, dirijor, profesor și, mai ales, un excelent interpret la violă bine cunoscut și înalt apreciat de contemporanii săi, astăzi, însă, uitat pe nedrept. Rolla a avut o contribuție majoră în propagarea muzicii clasicilor vienezii, în special a lucrărilor lui Beethoven, realizând premierele italiene ale simfoniilor beethoveniene. Unele dintre procedeele tehnice care astăzi îi sunt atribuite lui Paganini au fost pe larg utilizate de Rolla atât în propriile interpretări, cât și în lucrările componistice. A. Rolla a lăsat o imensă moștenire artistică care include circa 600 de lucrări și acoperă practic toate genurile muzicii instrumentale. Încă în timpul vieții creațiile lui au fost publicate la cele mai cunoscute edituri din Paris, Viena, Leipzig, Londra și Milano. Lider și director al orchestrei teatrului La Scala din Milano pe parcursul a circa 30 de ani, A. Rolla a fost un muzician de viziune europeană, un spirit inovator contribuția căruia în dezvoltarea muzicii europene încă urmează să fie valorificată.

Cuvinte-cheie: A. Rolla, clasicism muzical, interpret la violă, procedee tehnice, profesorul lui Paganini, violonist virtuoz.

The present article is an attempt to reconstruct the life and creative activity of Alessandro Rolla — a virtuoso violinist, conductor, teacher and especially an excellent performer on the viola who was well-known and highly appreciated by his contemporaries, but who is unjustly forgotten today. Rolla made a major contribution to the propagation of the music of the Viennese classics, especially Beethoven's works, premiering his symphonies in Italy. Some of the techniques attributed to Paganini had been widely used by Rolla both in his personal interpretations and in his compositions. A. Rolla left an immense heritage that includes about 600 works that cover practically all the genres of instrumental music. Already in his lifetime his creations were published by the best-known publishing houses from Paris, Vienna, Leipzig, London and Milan. He had been the leader and director of the La Scala theatre orchestra from Milan for almost 30 years. Rolla was a musician of European level, an innovative mind whose contribution to the development of European music is still to be appreciated.

Keywords: A. Rolla, musical classicism, Paganini's teacher, technical means, viola player, virtuoso violinist.

Un virtuoz al viorii, compozitor, dirijor, profesor și, mai ales, un excelent interpret la violă, a cărui contribuție la dezvoltarea tehnicii și la îmbogățirea repertoriului acestui instrument ar putea fi comparată doar cu cea a lui Paul Hindemith, Alessandro Rolla (1757—1841) este unul dintre muzicienii azi aproape dați uitării care, însă, au fost pe larg recunoscuți în timpul vieții.

A. Rolla s-a născut la Pavia în anul 1757, cu doar 15 luni mai târziu decât Mozart, însă a murit în 1841, adică cu 14 ani după moartea lui Beethoven (1827) și 13 după moartea lui Schubert (1828), pe atunci când Berlioz avea deja 38, Chopin 31 și Liszt 30 de ani. Cariera sa a durat, astfel, aproape trei sferturi de secol pe parcursul cărora s-au produs o serie de modificări semnificative în gândirea și în practica muzicală: rațiunea, obiectivismul, echilibrul și perfecțiunea clasicismului vienez au fost înlocuite de excesul sentimentelor, subiectivismul și extatica exprimării celor mai profunde trăiri umane în arta romantică. Cu toate acestea, atât în gusturile sale, cât și în predilecțiile repertoriale, precum și în stilul său componistic Rolla a fost și a rămas un exponent al clasicismului.

Alessandro Rolla de timpuriu demonstrează abilități muzicale excepționale. Studiază pianul, viola, chitara și vioara. În anii 1770—1778 la Catedrala din Milano se ocupă sub îndrumarea celor mai renumiți muzicieni din acest oraș, printre care G. A. Fioroni, *Maestro di Cappella* la Catedrala Milano¹ și G. B. Sammartini. În 1772, la doar 15 ani, apare într-un concert public în calitate de solist și compozitor interpretându-și primul concert pentru violă și orchestră în biserica St. Ambrogio. Acest concert a fost un început pentru o splendidă și prodigioasă carieră solistică, constituind și un eveniment foarte important pentru istoria interpretării la violă fiind primul recital de violă consemnat vreodată.

În 1782, este numit concertmaistru al grupului de viole în Orchestra Ducală din Parma cântând și la vioara. În această orchestră Rolla rămâne până în 1802. Acești 20 de ani au fost cei mai senini și creativi ani petrecuți într-o atmosferă culturală și intelectuală foarte stimulativă, constituind cea mai profitabilă perioadă din viața compozitorului când i-a fost permis să călătorească și să se producă în calitate de solist, astfel devenind cunoscut și în străinătate. De asemenea, tot în această perioadă lucrările sale încep să fie publicate la Paris și Viena.

În 1795 el a fost vizitat de Paganini care pe atunci avea 13 de ani și care dorea să studieze cu marele violonist A. Rolla. După o audiție Rolla i-a mărturisit cu sinceritate tatălui tânărului virtuoz că nu are ce să-l învețe pe acest copil-minune, recomandându-i să ia lecții de compoziție de la Ferdinando Paer [2]. Ulterior cei doi muzicieni au rămas în contact drept dovadă servind scrisorile din care aflăm că ei chiar au cântat împreună în cvartet. Această relație trebuie să fi avut o influență asupra Paganini trezindu-i dragostea pentru violă, care l-a condus la compunerea unor opere de mare interes pentru acest instrument ca de exemplu *Marea Sonată pentru violă și orchestră* ș.a. În prezent Rolla frecvent este cunoscut anume ca „marele profesor al lui Paganini“, însă rolul său și importanța în dezvoltarea tehnicii violii și violei nu se reduce doar la acesta. Unele dintre inovațiile tehnice care astăzi îi sunt atribuite lui Paganini, cum ar fi, de exemplu, *pizzicato* la mâna stângă, scalele cromatice ascendente și descendente, pasajele în octave ș.a. au fost pe larg utilizate de Rolla atât în propriile interpretări, cât și în lucrările componistice.

În anul 1802, după moartea Ducelui de Parma, Alessandro Rolla ocupă poziția de lider și de director al orchestrei teatrului *La Scala* din Milano. Nii guvernatori ai teatrului au vrut să creeze aici cea mai importantă orchestră din Italia și, prin urmare, au angajat cei mai buni virtuozii ai timpului. La *La Scala* Alessandro Rolla a rămas până în 1833. Aici el s-a aflat la pupitrul dirijoral al primelor reprezentații milanese ale operelor lui Mozart *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Clemenza di Tito* și *Nozze di Figaro*, a dirijat de asemenea numeroase lucrări simfonice. În această perioadă el a condus și reprezentațiile a circa 18 opere ale celui mai iubit compozitor italian de operă, Gioacchino Rossini, fiind dirijorul premierei absolute a *Bărbierului din Sevilla*. Rolla a dirijat și opere semnate de G. Donizetti și V. Bellini, pe care a reușit să-i cunoască personal.

Din anul 1811, el a fost de asemenea director al *Societății Culturale* care se ocupa de interpretarea și promovarea lucrărilor camerale semnate de Haydn, Mozart și Beethoven. În 1813, în cadrul acestei *Societăți Culturale* Rolla a dirijat *Simfoniile* nr. 4, 5, 6 de Beethoven, evenimente cu totul excepționale pentru Italia din acele timpuri dominată aproape în exclusivitate de operă. Alessandro Rolla a fost cel

1 Fioroni a fost elevul lui Leonardo Leo. Charles Burney, în călătoriile sale muzicale prin Italia, se adresează anume la Fioroni pentru a culege informații despre cântul ambrosian [1]

mai de succes dirijor italian al timpurilor sale.

În 1808 a fost inaugurat Conservatorul de Muzică din Milano și Alessandro Rolla a fost numit profesor de vioară și violă. În timpul activității sale didactice el a compus numeroase lucrări pentru elevii săi, foarte diferite ca grad de complexitate cu diverse dificultăți tehnice și utilizând toate tonalitățile. Multe dintre ele au fost publicate de către nou-creata Editura *Ricordi*.

Este curios să știm că, Alessandro Rolla a fost membrul comisiei de examinare care l-a respins pe atunci tânărul Giuseppe Verdi, în încercarea lui de a intra la Conservatorul din Milano, precum și faptul că Rolla a fost singurul care a exprimat o hotărâre favorabilă despre tânărul candidat [3]. Tot Rolla i-a sugerat lui Verdi să studieze cu Vincenzo Lavigna, compozitor și profesor, care a fost mai mulți ani *maestro concertatore* (maestru corepetitor) la teatrul *La Scala*.

Alessandro Rolla alături de renumiți artiști și poeți ai timpului era mereu prezent în saloanele aristocraților cântând împreună cu ei și pentru ei, dedicându-le mai multe compoziții.

Până la sfârșitul vieții (15 septembrie, 1841) Rolla a continuat să compună și să interpreteze lucrări camerale și simfonice, rămânând un promotor neobosit al muzicii instrumentale

A. Rolla a fost un muzician de viziune europeană, un inovator în domeniul său, în special în ceea ce privește dezvoltarea procedeele tehnice în interpretare la vioară și mai ales la violă. Lucrările sale componistice și performanțele ce le-a avut ca violonist, violist și dirijor au fost înalt apreciate de contemporani. Drept dovadă poate servi și faptul că în timpul vieții creațiile lui A. Rolla au fost publicate la cele mai cunoscute edituri *Le-Duc* și *Imbault* din Paris, *Artaria* de la Viena, *Breitkopf & Hartel* la Leipzig, *Monzani & Hill* din Londra, *André la Offenbach*, *Ricordi* de la Milano.

Rolla a avut o contribuție majoră și în propagarea muzicii clasicele venezi, în special a lucrărilor lui Beethoven. Stilul dirijoral al lui Rolla a fost descris de unii dintre contemporanii săi: L. Spohr² îi aduce elogii, menționând „vigoarea și precizia“, în mod similar, revista *I teatri* (1828), îl definește ca „suprem în controlul orchestrei“, atribuindu-i „o anumită predilecție pentru vechiul stil și pentru muzica veche“. A. Rostagno afirmă „că sunarea impecabilă a grupului instrumentelor cu coarde din orchestra teatrului *La Scala* în perioada lui Bellini și Donizetti a fost rodul muncii școlii lui Rolla“, în timp ce Stendhal (1816) considera că Rolla nu avea suficient „brio în piesele de virtuozitate“ [4]. Abatele Giuseppe Bertini, un istoric al timpului, în *Dizionario della Musica e dei Musicisti* (1814), menționează că lui Alessandro Rolla i-a fost interzis să evolueze în public (ca viorist și violist — n.n.), deoarece „femeile nu-l puteau asculta fără de a fi afectate de atacurile de nervi și fără să leșine!“ [5].

Rolla a lăsat o imensă moștenire artistică care include circa 600 de lucrări și acoperă practic toate genurile muzicii instrumentale. Cele 576 compoziții clasificate de către cercetătorii italieni Liugi Alberto Bianchi Luigi Inzaghi includ:

- 242 de duete (32 pentru două viole, 131 pentru două viori, 78 pentru vioară și violă și unul pentru vioară și violoncel, dintre care doar 163 au fost publicate în timpul vieții sale);
- circa 13 sonate (4 pentru vioară și *basso continuo*, 4 pentru violă și *basso continuo*, trei pentru vioară și pian, una pentru flaut și pian, două pentru pian ș.a.);
- trio, cvartete, cvintete, sextet, divertistemnete, variațiuni și serenade pentru diverse componente instrumentale;
- 12 simfonii,
- numeroase concerte instrumentale printre care 18 concerte pentru vioară, circa 15 concerte pentru violă, câte un concert pentru corn și fagot,
- 8 balet compuse între anii 1789 și 1808:
Gli sponsali di Ciro con Cassandane (1789, Novara)
Iserbeck e Zachinda (1802, Parma)
Il turco generoso (1802, Parma)
La locanda (1802, Parma)

2 În *Selbstbiographie* publicată de Georg H. Wigand la Cassel, Göttingen în anii 1860-61.

Elosia e Roberto o Il conte d'Essex (1803, Reggio Emilia)

Pizarro ossia La conquista del Perù (1807, Milano)

Abdul (1808, Vienna)

Achille in Sciro (1808, Viena);

- mai multe lucrări didactice (exerciții, studii și game pentru vioară și violă):

24 game pentru vioară (1813)

12 intonații pentru vioară (1826)

12 intonații pentru vioară (1836)

Giro i tutti i toni relativi di terza maggiore pentru violă și vioară (1842)

2 intonații pentru violă

3 exerciții pentru violă

Giro dei 24 toni pentru două viori

10 studii pentru vioară, op. 10

6 solfegii pentru două viori

Deși toată viața a fost înconjurat de operă la propriu (fiind implicat în calitate de dirijor și concertmaistru al orchestrei de la teatrul La Scala în montările de opera) și la figurat (ținând cont că a locuit toată viața în Italia într-o perioadă în care opera a fost genul dominant), singur nu a compus opere. Posibil din această cauză a fost dat uitării imediat după moartea sa. Și totuși compozițiile sale, multe dintre care sunt variațiuni pe teme din opere, poartă o profundă amprentă a acestui gen, stilul compo-nistic al lui Rolla fiind caracterizat prin fraze melodice expresive, bogate în fiorituri operistice.

Compozițiile lui Rolla se atașează atât tradiției instrumentale italiene (în special celei a lui Bocche-rini și Sammaritini), cât și stilului clasic vienez. Toate cele 12 simfonii conțin doar o singură mișcare, fiind realizate în forma de uvertură italiană, unele dintre ele conținând ecouri din creația lui Mozart, în timp ce în altele Rolla prefera o formă cu mult mai liber articulată cu numeroase „competiții” concer-tante între grupurile orchestrale. În lucrările din domeniul muzicii de camera Rolla afișează afinități cu muzică lui Beethoven: de exemplu, debutul *Cvartetului* op.2 în f-moll vădit amintește de *Cvartetul* beethovenian op. 18 nr.1. *Cvartetele* op. 5 din contra se atașează așa numitelor cvartete concertante — gen cultivat la Paris de așa numiții „italieni francezi” Viotti și Cambini, dar și de compozitorii francezi Rode și Kreutzer. Acest tip de cvartet se deosebește considerabil de tipul clasic stabilit în creația lui Haydn și bazat preponderent pe elaborarea tematică susținută de o robustă factură polifonică. Cvar-tetul concertant este dominat de o scriitura brilliantă în care domină melodia acompaniată, pasajele de virtuositate prezente în egală măsură în partidele tuturor instrumentelor și alte dificultăți tehnice care creează numeroase impedimente în interpretarea acestor lucrări. Schemele tonale și formale ale cvartetelor lui Rolla sunt foarte apropiate clasicismului vienez. El adoptă forma ciclului cvadripartit în care menuetul este plasat imediat după *Allegro* de sonată fiind urmat de partea lentă, ciclul încheindu-se cu finalul în forma de rondo³. Tematismul cvartetelor denotă influențe clasiciste, sobru și echilibrat, cu unele tente dramatice, în special în primele părți, cu o cantabilitate intensă în cele lente și cu teme dansante în stil popular în menuete și finaluri. Din punct de vedere muzical, cvartetele definesc foarte bine stilul lui Rolla, elegant, echilibrat, în căutarea unui sunet clar care tinde să evedențieze individu-alitatea fiecărui instrument [6].

În concertele solistice se dezvăluie influența lui Mozart prin dimensiunile relativ reduse ale sec-țiunilor dezvoltatoare din mișcările în forma de sonată, prin separarea clară a solistului de orchestră; partidele solistice întotdeauna sunt suficient de dificile și conțin cele mai diverse procedee atât în teh-nica mâinii stângi, cât și a celei drepte, deși apropiate scriiturii instrumentale ale lui N. Paganini, nu cer exces de virtuositate.

Stăpânind la fel de bine vioara și viola Rolla pe bună dreptate era considerat cel mai bun violist al timpurilor sale, fiind și autorul unui număr impunător de lucrări pentru violă printre care 12 concerte,

3 Același tipar îl regăsim și în cvartetele cu chitară de Paganini.

Adagio și tema cu variațiuni G-dur, Introducția și divertisment F-dur, Rondo G-dur, Andante și rondo ungar pentru violă și orchestră, *Divertisment d-moll* pentru violă și cvartet, patru sonate și numeroase miniaturi ș.a. Toate aceste piese, inexplicabil neglijate până în prezent, cel mai probabil au fost compuse pentru Rolla-interpretul și reflectă într-o mare măsură stilul interpretativ al acestui virtuoz. În lucrările sale Rolla afirmă viola în calitate de instrument solistic, tratând-o pentru prima dată în istorie la același nivel cu vioara [7]. Creațiile pentru violă, idiomatic scrise pentru acest instrument, îmbină firesc virtuozitatea strălucitoare și cantabilitatea expresivă și așteaptă să fie redescoperite, reevaluate și valorificate de soliștii-violști.

Creația lui A. Rolla până în prezent nu a fost pusă în valoare suficient nici de muzicienii interpreți, nici de cercetătorii artei sunetelor. Un prim pas important spre aceasta a fost întreprins de muzicologii italieni L. A. Bianchi și L. Inzaghi care în anul 1981 au realizat o muncă de pionierat clasificând creația lui Rolla și editând catalogul operelor semnate de acest compozitor. În anul 2007 în orașul natal al ilustrului muzician — Pavia, la inițiativa Institutului superior de studii muzicale *F. Vittadini* cu suportul mai multor instituții universitare și academice a fost organizat colocviul științific *Allesandro Rolla — fondatorul școlii violonistice lombarde* care a constituit un pas important spre reactualizarea artei acestui mare muzician atât de cunoscut cândva și uitat pe nedrept de urmași.

Referințe bibliografice

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Rolla
2. <http://www.viola-in-music.com/Alessandro-Rolla.html>
3. <http://www.viola-in-music.com/Alessandro-Rolla.html>
4. Citate după Rostagno, A. Rolla, Alessandro. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London, Oxford University Press, 1990, Vol.XVI, p.112.
5. Citat după: http://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Rolla (vizitat 15.05.2010)
6. <http://www.amazon.com/Alessandro-Rolla-Concerti-viola-archi/dp/B000I2K9MY> (vizitat 14.05.2010)
7. Inzaghi L. Alessandro Rolla's String Music. In: *Journal of the American Viola Society*. Vol.1, nr.2. November, 1985. p.3. <http://www.owl.net.rice.edu/~dbynog/JAVS%201.2.pdf>

DIMENSIUNEA FOLCLORICĂ ÎN CREAȚIA CORALĂ A LUI SIGISMUND TODUȚĂ

THE FOLKLORIC DIMENSION IN THE CHORAL WORKS OF SIGISMUND TODUȚĂ

AUREL MURARU,

asistent universitar, doctor,

Universitatea „Spiru Haret”, București, România

Prezentul demers analitic are ca scop principal reliefaarea creației corale de proveniență folclorică semnate de compozitorul clujean, punând sub microscop specificitatea stilului toduțian. Amprenta stilistică a lui Sigismund Toduță izvorăște dintr-o viziune componistică complexă ce are drept punct de plecare sintaxa polifonică împrumutată din muzica Renașterii italiene, scriitură ce se suprapune peste melosul popular românesc de esență modală, rezultând o muzică ce reușește să încante prin paleta largă de nuanțe și culori, prin suplețea și prin puritatea pe care o degajă, prin înălțătoarea-i profunzime, sinceritate și robustețe.

Cuvinte-cheie: folclor, modalism, polifonie, temă.

The present analytical effort mainly aims to point out the choral works of folkloric origin by the composer from Cluj, as it closely analyzes the specificity of Toduta's style. The particular features of Sigismund Toduta's style originate in a complex compositional vision, with the polyphonic syntax of the Italian Renaissance as a departing point, a writing style that is merged with the traditional Romanian melody of modal essence. The result is a music, charming through its wide range of nuances and colors, through its elasticity and purity, through its uplifting depth, honesty and force.

Keywords: folklore, modalism, polyphony, theme.

Muzica corală semnată de Sigismund Toduță, reprezintă o veritabilă oglindă a spiritualității românești, fiind o muzică ce reușește să încante prin paleta largă de nuanțe și culori, prin suplețea și prin puritatea pe care o degajă, prin înălțătoria-i profunzime, sinceritate și robustețe. Creația plurivocală a acestui compozitor este bine ancorată în stratul vechi al melosului nostru popular, situându-se la confluența dintre *modalismul* autohton și gândirea muzicală de proveniență renașcentistă.

Interesul manifestat de Sigismund Toduță pentru *folclorul* muzical românesc este legat de anii '50 ai secolului trecut, perioadă în care maestrului clujean își începe activitatea în cadrul Institutului de Folclor, luând parte la mai multe acțiuni de culegeri ale unor cântece populare din zona Clujului. Astfel, participarea directă la munca de cercetare a constituit un element de referință în conturarea personalității sale, contribuind la creionarea stilului toduțian.

Amprenta stilistică a compozitorului clujean izvorăște dintr-o viziune componistică complexă ce are drept punct de plecare sintaxa *polifonică* împrumutată din muzica Renașterii italiene, scriitură ce se suprapune peste melosul popular românesc de esență *modală*. Sigismund Toduță se dovedește a fi posesorul unei concepții componistice *modale* de o complexitate și o prospețime cu totul ieșite din comun, dublate de o măiestrie fără egal în privința elaborării și construirii discursului sonor. Felul în care Toduță folosește bogatele resurse ale armoniei *modale*, denotă știința remarcabilă, deosebita intuiție și gradul ridicat de inspirație al compozitorului.

Sigismund Toduță a simțit nevoia valorificării melosului popular românesc, contribuind prin creațiile sale la dezvoltarea unui stil coral autentic, caracteristic spiritualității românești. Respectând desfășurarea melodică, dar și structura *modală* a monodiei de proveniență *folclorică*, maestrul clujean a reușit să îndrepte din nou atenția asupra valorii *folclorului* muzical românesc. Compozitorii înaintași (de la începutul secolului trecut) nu s-au arătat interesați de vechiul strat al muzicii populare, considerând mai degrabă că monodia *folclorică* nu poate fi asociată muzicii plurivocale. În acest sens Zeno Vancea afirma că atât melodiile populare, cât și cele de strănă, datorită structurii lor *modale* „erau refractare unor armonizări după reguli clasice pe care înaintașii și le-au însușit la școlile străine; aceste melodii li se păreau de bună seamă primitive, nepotrivite pentru crearea unei arte muzicale superioare“ [1, p. 12]. Această contradicție între muzica *folclorică* și cântarea corală de tip armonico-polifonic și-a găsit rezolvarea în creațiile lui Sigismund Toduță (dar nu numai), în compozițiile corale ale căruia apar vechile melodii românești susținute atât de o armonie *modală* cât și de o scriitura contrapunctică de tip renașcentist. Acest compozitor, alături de alți mari creatori români a reușit să reînvie în componistica românească interesul pentru *folclorul* muzical ancestral.

Calitățile sale de ilustru polifonist ies la iveală în majoritatea creațiilor, dar prelucrările *folclorice* destinate ansamblului coral mixt constituie dovada clară a măiestriei contrapunctice a maestrului clujean. Sigismund Toduță folosește *polifonia* ca metodă principală de lucru, având drept punct de plecare caracterul liniar, pur melodic al cântecului popular românesc, cu întreaga lui încărcătură emoțională și estetică. Caracteristicile generale ale stilului său componistic — stil prin care Toduță se deosebește de contemporanii săi — sunt subordonate unei *polifonii* bogate și extrem de diverse, dublate de o scriitură densă, consistentă, cu frecvente schimbări ale accentelor metrice. Trebuie remarcate atât stăpânirea perfectă a scriiturii *polifonice*, cât și construcția armonică cu totul remarcabilă, fapt ce îi conferă acestui compozitor un loc aparte în galeria creatorilor români de muzică corală.

Arta componistică a acestui creator de frumos sonor, este adânc înrădăcinată în *folclorul* ancestral, artă ce tinde la reliefarea notei caracteristice a sufletului românesc. Acest lucru demonstrează atașamentul său față de cântecul popular, din a cărui sevă se hrănește întreaga creație corală toduțiană.

Colindul coral *Pe cerul cu flori frumoase* reprezintă o sinteză între monodia *folclorică* autohtonă și formele polifonice tradiționale ale muzicii europene, fiind o creație plină de farmec, prospețime și originalitate. Respectând desfășurarea melodică, dar și structura *modală* a colindului cu tematică păstorească, Sigismund Toduță a reușit să creeze o lucrare de o certă valoare, într-un spirit autentic

european, păstrând nealterat specificul național românesc. Lucrarea este concepută pe osatura unei simple fraze muzicale, pe care compozitorul o prelucrează, o amplifică, o metamorfozează, dând astfel coeziune întregului edificiu sonor. Astfel acest colind capătă o fluență firească, o curgere continuă și o involburare permanentă.

Pe cerul cu flori frumoase se subordonează unei construcții formative — evident *polifonice* — de tip variațional, având la bază o melodie de colind, cu același titlu. Tiparul arhitectonic apropiat formei de ciacconă, conferă acestei lucrări un echilibru perfect și o claritate sonoră uimitoare. Împlicitirile contrapunctice imprimă acestei muzici o derulare firească în plan orizontal, creând în același timp o armonie limpede, lipsită de virtuozități gratuite care ar putea să încarce în exces pânza sonoră.

Lucrarea debutează cu *tema* expusă de partida de *Alto*, temă formată dintr-un antecedent (x) și un consecvent (y), fiecare din acestea constituindu-se dintr-un rând melodic și un refren unic „flo-rile-s dalbe”.

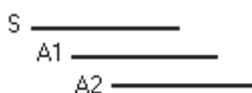
ALTO *p*

X y

Pe ce-rul cu flori fru-moa-se, Flo-ri-le`s dal - be, Grea tur-mă de oi se`n toar-ce, Flo-ri-le`s dal-be

Expusă inițial de *Alto*, *tema* va fi preluată de partida de *Tenor* începând cu măsura 9. În continuare, suprapunerea celor două planuri sonore (*Alto* — *Tenor*) creează senzația de „decalaj”, scriitură în care accentele prozodice și implicit ritmice, plasate la distanță de o pătrime, creionează o pânză sonoră extrem de tensionată.

Finalul de *temă* coincide cu începutul strofei a III-a, cu textul: „Cu topoare colțurate...” Se realizează astfel un cumul de voci (*Sopran*, *Alto 1*, *Alto 2*) a căror joc insistent de cvinte creează senzația de *modal* medieval, în care cele trei voci implicate în discurs, brodează un profil sonor în construcție polifonică de tip canon.



La măsura 25 reapare *tema* la partida de *Tenor 1* și în varianta inversată la *Bariton*. De semnalat că cele două voci bărbătești expun *tema* în mers contrar, plecând de la un element comun (*La*), în timp ce vocile de *Tenor 2* și *Bas* creează o reală axă de simetrie pentru această construcție verbo-muzicală. Acest suport (*Tenor 2* — *Bas*) se dovedește a fi *tema* însăși, augmentată însă de opt ori. Iată o proporționalitate și o logică matematică vădite pe tot parcursul construcției sonore, lucru ce dă un plus de sobrietate și rigoare întregului edificiu sonor.

Începând cu măsura 41, compozitorul propune trei planuri distincte, creând o pânză sonoră consistentă și robustă:

- vocile interne, de acompaniament (*Alto*, *Tenor 1*, *Tenor 2*), descriu o succesiune acordică în 6/3, construcție sonoră ce va căpăta valențele unui veritabil *contrapunct obligat* (am numit această structură sonoră *contrapunct obligat*, din simplul motiv că la fiecare apariție a *temei* principale, apare și scriitura izoritmă în 6/3, cu caracter de suport armonic (vezi măsurile 69, 73, 81).
- partida de *Bas* aduce *tema* dublu augmentată (x);
- vocea de *Sopran* propune *tema* augmentată, la distanță de o măsură (doar antecedentul-x).

măs.41

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

Dar tu mia-lă ce'ntâr

Dar tu mia-lă ce'n-târ zii?_ Flo-ri-le's dal-be

Dar tu mia-lă ce'n-târ zii?_ Flo-ri-le's dal-be

Dar tu mia-lă ce'n-târ - zii?_

Urmează un nou „joc de cvinte“, în scriitură *polifonică* (imitații, canoane), pe un suport armonic eminentemente *modal*, marcat de acorduri eliptice. În această microsecțiune apar cu predilecție inversări, augmentări, diminuări ale *temei* și procedee de tip *fugato*.

Construcția întregii lucrări urmărește o arcadă tensională ce pleacă de la o singură voce (*Alto*), se amplifică pe parcurs cu adăugarea unor noi partide corale în iureșul *polifonic*, ajungând în măsura 61 la un cumul masiv de voci, ce creează un tablou sonor extrem de bine arcurit. După această dezvoltare constantă, urmează o revenire treptată până la ultimul segment al lucrării, fragment ce readuce nu doar textul cu care debuta această creație, ci și atmosfera degajată de primele măsuri ale colindului. Mai mult decât atât, și scriitura *polifonică* înregistrează o evoluție în același sens, având punctul culminant începând cu măsura 61, segment în care cele două divizii ale partidei de tenor, evoluează în „decalaj“ de o optime.

Lucrarea se încheie cu un acord eliptic ce reușește să accentueze caracterul pur *modal* al acestui colind, lucrare în care compozitorul ne-a prezentat o prelucrare *folclorică* într-un veșmânt coral de înaltă profesionalitate, reușind să nu-i altereze, însă, prospețimea și savoarea originală.

Această lucrare reprezentând un veritabil exemplu de îmbinare între ancestral și modern, între tradiție și inovație, fiind o lucrare minuțios elaborată. Cert este că întreaga construcție are ca singur element distinctiv o entitate sonoră: *tema*, o temă de colind, melodioasă, ușor memorabilă, prezentată în câteva variante: secvențată, în canon, stretto, augmentată, răsturnată sau dezvoltată prin eliminare.

Din punct de vedere componistic, Sigismund Toduță dovedește veleități de adevărat *polifonist*, jonglând cu capetele tematice, cu *tema* însăși, întregă sau segmentată (x — antecedent, y — consecvent), precum și cu variante ale acesteia. Frumusețea piesei și valoarea ei totodată derivă atât din întreaga țesătură *polifonică*, cât mai ales din evidențierea *temei*, acolo unde aceasta apare.

Referințe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească, sec. XIX — XX*. vol. I. București: Editura Muzicală, 1968.

„LA MEILLEUR CANIO” INTERPRÉTÉ MIHAIL MUNTEAN
(OPÉRA *PAILLASSE* DE RUGGERO LEONCAVALLO)

„CEL MAI BUN CANIO” INTERPRETAT DE MIHAIL MUNTEAN
(OPERA *PAIAȚE* DE RUGGERO LEONCAVALLO)

Elena NISTREANU,

doctoranda, lector asistent universitar A.M.T.A.P.

Articolul este dedicat analizei minuțioase a partidei eroului Canio din opera *Paiațe* de R. Leoncavallo. Operă ocupă un loc aparte, reprezentând curentul verist, datorită căreia artistul M. Muntean a fost distins cu titlul de „Cel mai bun Canio din Europa” — Anglia, 2004. În articol va fi investigată atât dramaturgia și compoziția, cât și partida vocală a tenorului. Vor fi cercetate: arii, duete, ansambluri.

Cuvinte — cheie: operă, compozitor, rol central, partidă vocală, arioso, ariei lamento, duet, leitmotiv, ambitus, tesitură, diapazon, bel canto, recitativ, tonalitate, interval, plan armonic, intonații, ritm, mod major / minor, timbru vocal.

L'article est dédié à l'analyse méticuleuse de la partie du personnage Canio de l'opéra *Paillasse* de R. Leoncavallo. L'opéra occupe un lieu à part représentant le courant veriste et grâce au rôle de Canio on a décerné à M. Muntean le titre „Le meilleur Canio dans Europa” — Angleterre, 2004. Dans l'article est examiné autant la dramaturgie et la composition que la partie vocale du ténor. On fait une étude des airs, des duos, des ensembles.

Mots — clés: opéra, compositeur, rôle de premier plan, partie vocale, arioso, air du lamento, duo, leitmotiv, ambitus, tessiture, diapason, bel canto, récitatif, tonalité, intervalle, le niveau des harmoniques, intonation, rythme, mode majeur/mineur, le timbre vocal.

Après avoir donné vie aux troubadours romantiques des opéras *Le Trouvère* (Manrico), *La traviata* (Alfredo), Mihail Muntean se sentit attiré par le personnage veriste de Leoncavallo. L'artiste a été tenté d'interpréter la jalousie pathologique de Canio, de résoudre les conflits du drame tragique (assassinat ou suicide). Canio — Muntean n'a rien en commun avec les héros prodigieux du romantisme, tels que Siegfried ou Othello, et n'illustre pas des concepts majeurs comme le font Faust et Manfred. Le personnage de *Paillasse* correspond au caractère de type héros « ordinaire » (présent aussi dans d'autres œuvres romantiques, par exemple dans *La Belle Meunière* de Franz Schubert) qui ne se laisse pas emporté par des sentiments d'amour exalté (voir Roméo et Juliette de Shakespeare), mais, tout au contraire, en tant que personnages avec un esprit terre-à-terre sont poussés à agir comme des personnages prosaïques et humbles, condamnés à vivre leur petite existence minable dans un environnement qui prédispose à tout moment à un éclatement de sentiments enflammés et tragiques. La composition de ces personnages musicaux veristes suit les principes de la littérature naturaliste. *Un roman doit être une chronique sociale de la contemporanéité* [1, p. 44], affirmait Giovanni Verga, le fondateur du verisme, connu pour ses romans décrivant la vie sicilienne. Le drame musical devrait refléter uniquement d'une manière artistique la réalité de vie [*ibidem*]. Les créations des compositeurs italiens, tous adeptes de Verdi, illustrent pleinement ce postulat. C'est dans la vie réelle et contemporaine que les compositeurs veristes cherchent les sujets de leurs opéras (voir à ce sujet : *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo, *La Bohème*, *Madame Butterfly* et *La Fille de l'Ouest* de Giacomo Puccini ou *Louise* de Gustave Charpentier). Les héros de ces œuvres sont les représentants des déshérités de la société, les couches sociales défavorisées, contraintes à lutter pour gagner leur bonheur: des paysans, des comédiens ambulants, des étudiants miséreux — des gens ordinaires donc portant leurs peines et leurs souffrances ou vivant leurs modestes joies et leurs rêves sans prétention. Les compositeurs veristes mettent en premier plan la révélation du monde intérieur de ces humbles gens, qui aiment infiniment et qui détestent à la mort. Leur idéal, tout comme chez Verdi, était la création d'œuvres où la passion humaine soit présentée en ébullition et regorgeant de « cris de douleur, de satisfaction, de joie, de vengeance ». Habituellement, les veristes ne s'intéressaient pas

beaucoup et profondément aux sujets liés à l'éthique et n'ont pas adhéré à des projets philosophiques ou bien à des systèmes théoriques ambitieux (comme Wagner par exemple). C'est ainsi que la place réservée aux masses populaires n'est qu'une place secondaire. Le plus souvent, le contenu des opéras veristes est réduit à des drames d'amour manqué, un amour malheureux et envenimé de jalouse, le tout étant invariablement traité d'une façon mélodramatique et parfois démesurée. L'action des opéras veristes a un développement toujours très succinct, d'où la prédilection pour les créations en un ou deux actes (voir: *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* et *Il tabarro* de Giacomo Puccini...).

Nous allons entreprendre une recherche musicologique plus avancée de l'opéra *Paillasse*, stimulés par la prédilection que Mihail Muntean avouait avoir pour cette création où figure une assertion métaphasique d'inspiration sacrée: *Qui sommes-nous — des gens, des paillasses ?* C'est grâce à l'interprétation du rôle principal de cet opéra qu'on a discerné à Mihail Muntean le titre de meilleur Canio en Europe (en 2004, en Angleterre). Ayant bénéficié de l'exceptionnelle interprétation de Mihail Muntean, l'opéra *Paillasse* a réussi se maintenir jusqu'à nos jours dans le répertoire du Théâtre national d'Opéra et de Ballet de Chisinau.

C'est principalement dans les créations de Giuseppe Verdi et notamment dans ses dernières opéras (*Othello*, *Falstaff*) qu'il faut chercher les sources artistiques et stylistiques de la musique veriste, créations qui se distinguent par le *stillo misto* des partitions vocales, par la combinaison spécifique du chant et de la déclamation, par l'originalité du principe du développement musical continu et par le rôle exceptionnel acquis par l'orchestre. *Evidemment, il ne faut pas ignorer l'empreinte des maîtres de l'opéra lyrique français (Jules Massenet, Charles Gounod, Georges Bizet), ainsi que les traces laissées par la tradition de l'opéra allemand de Richard Wagner (en particulier au niveau de l'harmonie) et même l'influence d'un compositeur longtemps ignoré, Amilcare Ponchielli (l'auteur de l'opéra Gioconda). D'ailleurs, ces influences, parfois très transparentes, se font sentir dans presque toutes les créations de Leoncavallo* [2, p 135]. Mais ce n'est qu'une seule fois que le compositeur a réussi à surmonter et à synthétiser d'une manière organique toutes ces tendances musicales de l'époque qui le fascinait. Mettant à l'œuvre la quintessence de son talent musical dans des moments de d'authentique inspiration, c'est justement dans *Paillasse* que Ruggero Leoncavallo a réussi à se dépasser lui-même.

La partition de l'opéra *Paillasse* a été achetée sur le coup par la maison d'édition *Sonzogno*. Peu de temps après, le 21 mai 1892, l'opéra a été monté sur la scène Dal Verme de Milan (avec la participation du baryton français Victor Maurel), sous la baguette du jeune Arturo Toscanini. Le mois de septembre de la même année à Vienne, l'opéra *Paillasse* se fit entendre sur toutes les grandes scènes d'Europe, apportant à l'auteur un renom mondial. La critique a immédiatement déclaré *Paillasse* comme le meilleur opéra italien veriste.

Le soir du 10 juin 1961, le public moldave a pu prendre contact avec l'œuvre du veriste au Théâtre moldave d'Etat d'Opéra et du Ballet « Pouchkine », avec la contributions de: I. Dubrovin, Ș. Gogoberidze — (*Canio-Pagliaccio*); Maria Bieșu, Polina Botezatu, Emilia Parnichi — (*Nedda-Columbina*); N. Bașcatov, Ia. Kogan, M. Cilipic — (*Tonio-Taddeo*); A. Boico, F. Kuzminov, F. Calinschi — (*Silvio*).

Le début de Mihail Muntean dans le rôle de Canio a eu lieu le 24 mai 1986 sur la scène du Théâtre d'Opéra et de Ballet à Chisinau. Le public a été instamment séduit par l'interprétation du jeune artiste qui a reproduit parfaitement les fluctuations de l'âme de Canio. A côté de Muntean ont évolué les chanteurs suivants: L. Aga (*Nedda*), A. Donos (*Silvio*), I. Cheptănari (*Tonio*), sous la baguette du chef d'orchestre L. Gavrilov. Une nouvelle mise en scène, avec la participation de Mihail Muntean, a eu lieu le 16 Juin 1992 et depuis les affiches du Théâtre National mentionnent le nom de l'artiste non seulement en tant qu'interprète mais aussi en qualité de metteur en de scène.

Mihail Muntean se fait remarquer par son vaste horizon culturel, ainsi que par sa curiosité qui vise des domaines multilatéraux et très variés. L'artiste est un bon connaisseur de la littérature classique et contemporaine, et maîtrise bien l'histoire universelle, il perçoit toutes les nuances de la vie artistique.

C'est d'ici que découlent ces excellentes capacités de chanteur et de metteur en scène en même temps. La mise en scène proposée par Mihail Munteanu met en relief la spécificité esthétique et stylistique de la pièce jouée, *Paillasse*, un opéra — pièce de théâtre où le mouvement musical est suivi de près par l'action dramatique.

Opéra, ou « drame », comme l'appelle l'auteur lui-même, *Paillasse* a été conçu en deux actes précédés d'un prologue. Le premier acte comprend l'introduction, l'intrigue et le premier apogée des conflits dramatiques. Dans le deuxième acte, qui est une sorte de demi-dynamique en soi, il y a un assouplissement temporaire de la tension (*intermezzo, comédie*), suivi par un développement du fil dramatique qui culmine par un dénouement tragique. L'action de l'opéra se déroule sur deux plans : un *plan psychologique* (interne) et un *plan du genre* (extérieur).

L'attention est focalisée sur la divulgation des drames personnels de Canio, de Nedda, de Silvio et de Tonio, les scènes populaires fonctionnant en tant qu'arrière-plan neutre. Les traits de caractère des protagonistes s'avèrent vifs et expressifs. Les indices de sa profonde humanité rendent la personnalité de Canio exceptionnellement réelle. Les différentes caractéristiques de sa personnalité : époux aimant, tendre et attentionné, homme rongé par la jalousie et souffrant tragiquement à cause de l'infidélité de Nedda, Canio venge sa dignité outragée. Tous ces caractères sont peints avec la même aisance et force de conviction. Ce sont les particularités stylistiques des mélodies qui ont imposé une forme vocale typique pour l'opéra *Paillasse*, sous la forme de l'*arioso* (partition de Canio, et de Tonio). Sinon, des formes spécifiques pour les opéras veristes, seulement le duo a été gardé. L'action de l'opéra se déroule pendant un jour férié (entre 1865 et 18709 dans la région de Calabre, non loin du village Montalto).

La première apparition du protagoniste a lieu dans le *premier acte*, lorsque la foule salue Canio et toute la troupe de comédiens. Par un *arioso* de grand effet, Canio remercie tous ceux qui sont venus et les invite au spectacle qui aura lieu ce soir-là. Cet *arioso* met en évidence une caractéristique de l'image de Canio : acteur professionnel, paillasse, contraint toujours d'être soit heureux, soit malheureux. Canio salue le public par *Grazie !, Grazie !* et entre ainsi en dialogue avec le chœur, dans la tonalité de base *Si-bémol majeur*. Puis, il s'incline devant le public d'une façon très drôle et il donne libre cours à ses paroles. Nous nous arrêtons à ce geste, apparemment sans importance, mais qui est très chargé de significations et d'expressivité dans l'interprétation de Mihail Munteanu. Cette révérence du ténor est à la fois plaisante, élégante et de noblesse. Canio moldave cumule plusieurs traits caractéristiques présents chez d'autres personnages célèbres de la scène lyrique — il est intelligent comme Lenski, mirobolant comme le duc verdien, belliqueux comme Radamès et Pollione et jaloux comme Othello. Même à l'âge respectable qu'il a maintenant, Mihail Munteanu parvient à rendre du charme à son personnage.

Avec ses intonations chromatiques ascendantes et descendantes, la section médiane de l'*arioso* acquiert un caractère grotesque et souligne la nature impétueuse de ce personnage. Une autre facette du protagoniste est relevée par Mihail Munteanu dans l'*arioso* — *cantabile* n° 2 (exemple 1), chargé de sensations et de sincérité *Adoro la mia esposa !* :

Ex. N° 1 N° 2. CANTABILE.

Adagio molto. con grande espressione

Шутокъ я - тихъ я не люблю! со мной шутить о - па - сно! насмѣшекъ
Un tal gio - co, cre - de - te - mi, è meglio non gio - car - lo con me, miei

Adagio molto. con grande espressione

p legatissimo

Le calvaire subis par le héros est rendu dans le tempo *Adagio molto*, avec la précision *con grande espressione*, dans la tonalité de base *Fa majeur*, la ligne mélodique de départ ayant une mesure de 3/4 (**I^e Section**). Les phrases musicales interprétées par Mihail Muntean sont rendues dans la meilleure technique de l'authentique *bel canto* et réussissent à merveille à exprimer simultanément la nature voilée de la jalousie capricieuse et l'agacement causé par les allusions faites à l'infidélité de son épouse, mais faisant aussi le pitre (Paillasse), en tant qu'artiste contraint de jouer sans cesse son rôle. L'arrière-plan harmonique est instable et il est à noter entrelacement des intonations mineures (*la mineur*) et les majeures (*Sol majeur*) qui passe en *Do majeur*, pour développer ensuite un *arioso Adantino sostenuto assai*, avec l'indication *molto ritmato* (**II^e Section**). La mesure 3/4 est suivie par la mesure binaire, dansante et à caractère comique, de 2/4. La tonalité en *Do majeur* est substituée par celle de *Mi majeur*. La difficulté vocale que pose ce récit provient de l'articulation de la voix *stacato* qui bascule entre *legato* et *non legato*, ce qui nécessite un souffle technique hautement qualifié.

Certes, Mihail Muntean a démontré à plusieurs reprises au cours de ses performances que l'interprétation de ce moment il ne lui pose pas de difficultés et a fait la preuve qu'il est toujours capable de répondre juste aux exigences de l'auteur. Connu du prologue et raisonnant dans une séquence croissante, le thème de la jalousie émerge dans la partie médiane de *l'arioso Ma se Nedda sul serio sorprendessi...* (p. 52), d'abord dans la partition de l'orchestre et puis résonne dans la ligne vocale. La séquence est interrompue par l'exclamation inquiétante de Canio : *che vi Parlo !...*, le mot *parlo* étant maintenu dans la tonalité aiguë *fa¹*. Ce moment aurait pu constituer une rude épreuve pour tout ténor, mais jamais pour Mihail Muntean surmonte aisément les difficultés vocales de tout genre et, mettant en jeux son timbre unique, mi la voix avec un son cristallin. L'artiste maîtrise et la respiration, et la position libre du larynx, ce qui lui permet de chanter avec délicatesse et douceur ces exceptionnels sons musicaux veloutés et purs. Dans cette première apparition du protagoniste, les inattendus changements d'états émotionnels sont impeccablement rendus: ils se développent en allant de la cantilène lyrique aux exclamations récitatives pleins de menaces et de la colère.

Des périodes avec d'importants sursauts intervallaires, aussi bien ascendants (la **septième** *sol — fa¹*, la **quinte** *si — fa¹*, la **quarte** *re — sol¹*) que descendants (l'**octave** *sol¹ — sol*, la **septième** *re¹ — mi*, la **sixte** *do — mi*) enveloppent les deux sections de *l'arioso*. Tous ces sursauts parlent du tourment qui hante l'âme du protagoniste, les sursauts montants donnant l'impression d'un débordement émotionnel muni d'une impressionnante force tragique. Le spectateur n'a jamais ressenti chez Mihail Muntean une quelconque difficulté d'interprétation de ce passage, parce que dans le chant de l'artiste, tous les sons sont égaux et, comme l'artiste lui-même disait: *La musique est écrite du haut en bas et vice versa, et un chanteur versé doit la chanter sur une seule ligne, en donnant l'impression que la mélodie ne comprend ni des montées, ni des descentes*. L'ambitus général de ce numéro comprend les sons suivants: *mi — la¹*, ce qui constitue le diapason complet d'un ténor qui a atteint son plein développement et qui lui donne la possibilité de faire la preuve de ces capacités vocales.

Se servant de la voix du point de vue scénique, l'interprète rend, lors de la rencontre de Nedda et de son amant Silvio, surpris par Canio, le drame de son amour trahi qu'il exprime par des brèves répliques et par des exclamations. Présenté initialement dans le *Prologue*, le thème de la jalousie s'introduit d'une manière habile dans la tessiture. Un rôle important C'est l'orchestre qui acquiert maintenant le rôle principal pour créer le plan arrière, bâti sur des passions tempétueuses. Si cette section ne présente pas de grandes difficultés vocales, c'est la maîtrise des disponibilités théâtrales de l'interprète qui entrent maintenant en jeu. Il est à remarquer à quel point Mihail Muntean s'investit pour convaincre le spectateur a travers les phrases dramatiques *Io vo'il suo nome ! Parla !* Faisant la preuve d'une force vocale tout à fait remarquable, l'artiste interprète toutes les culminations dramatiques (le *la¹* ou le *sol bécarré¹*), le tout étant exécuté en *fermato* et avec une intensité tragique. Mais c'est le fameux air final du I^{er} acte I, *Vesti la giubba*, qui capte définitivement l'attention du public, le moment qui illustre la profonde douleur de Canio ui explique le concept de « clown tragique ». Cette séquence est devenue

l'un des numéros musicaux les plus populaires de la littérature mondiale d'opéra et, incontestablement, c'est le moment le plus impressionnant de l'opéra *Paillasse*, le compositeur réussissant à atteindre une altitude émotionnelle d'une véritable tragédie.

L'*arioso* de Canio représente par excellence la quintessence psychologique et musicale de l'opéra qui engendre d'innombrables fils de ses autres pages. Merveilleusement et originellement construit, l'*arioso* met en évidence deux mélodies liées par un petit motif. La première mélodie, un récitatif, est lyrique, triste et de large respiration (exemple n° 2), se rattachant aux intonations de la phrase du prologue, mais qui a une nuance plus accentuée de tristesse:

Ex. N° 2 **ARIOSO.**

Adagio. (46 ♩=)
declamando con dolore

Вре - мя при - нять о - быч - ну - ю ли - чи - ну, Вѣдь ари - тель ждетъ, а
- *Vé - sti la giub - ba e la fac - cia in - fa - ri - na. La gen - te ra - ga e*

Adagio. (46 ♩=)

Pendant qu'il porte sa veste d'arlequin et fait des grimaces, les larmes inondent son visage dès qu'il pense à l'infidélité de sa femme. Ce thème est toujours utilisé dans les mises en scène contemporaines, le clown (*Paillasse*), étant souvent représenté avec des larmes sur sa joue. L'introduction orchestrale de l'*arioso* débute avec le son sombre des violons sur le fond duquel la voix exclame : *Recitar ! Mentre preso dal delirio* (p. 106). La **cantilène** (*Adagio*), avec l'indication *declamando con dolor*, maintenue dans le mètre rythmique de 2/4, apporte d'abord un contenu dramatique en *mi mineur* et est exécutée en évoluant progressivement pour atteindre son pic à la phrase: *Ridi, Paillaseo, sul tu amore in franto* (avec un *Mi majeur* ironique). C'est ici que Canio expose la cause de son désespoir (le prologue), culminant avec un magnifique et difficile son aigu *la¹*, ce qui constitue un moment de grande intensité émotionnelle et un test pour les vrais ténors. Une suite d'inflexions modulateurs parcourent la voie de la tonalité *mi mineur* jusqu'au moment dramatique de l'*arioso*: le *mi mineur* se change en *la mineur*, qui se dissout à son tour dans un *Do majeur*, étant succédé par un *mi mineur*, un *Fa majeur*, un *Mi majeur*, un *la mineur*, qui se métamorphose dans *Sol majeur*, suivi ensuite d'un *La-bémol majeur* succédé encore une fois par un *Sol majeur* qui change en un *Si majeur*, puis culmine par le *Mi majeur* ironique déjà évoquée pour finir enfin par le *si mineur* tragique. D'une expressivité à part s'avère aussi un tout petit accord orchestral final qui reprend les accents tristes de l'*arioso*. Musique disparaît facilement avec un *cantabile con molto espressione* (exemple n° 3):

Ex. N° 3 *a piena voce, straziante*

смѣй - ся, па - яцъ, надъ ду - шев - нымъ стра - даш - емъ, смѣй - ся, па -
Ri - di Pa - gliac - cio sul tuo a - mo - re in - fran - to! Ri - di del

molto rit. *con grande espress.* *cedendo*

Le chant de Canio — Muntean a été soutenu par l'harmonie et le timbre orchestral, étant pleinement mis à l'œuvre au profit d'un matériel expressif d'exception. L'utilisation de la voix par le grand artiste est aussi absolument remarquable. Malgré la tension ou le sens de la malédiction dans certaines phrases musicales (et de telles phrases abondent dans tout l'opéra), plusieurs éléments tels la ligne du chant, l'émission canonique, la projection du son, la diction claire, ainsi que le réglage de l'intensité vocale ne devraient pas se dissiper et se retrouvent inaltérés dans l'interprétation de Mihail Muntean. Attentif toujours de faire émerger les sentiments et de trouver toujours une tonalité dramatique et plausible, l'artiste met en valeur non seulement ses exceptionnelles qualités vocales mais aussi une expression du visage hors du commun. Professionnels du chant, mélomanes acharnés ou simples musiciens amateurs, tous les spectateurs admirent sans réserve la technique du contrôle de l'émission vocale et du timbre vocal. La voix de Mihail Muntean est toujours placée au bon endroit, malgré les émotions qui accablent son souffle. Cet *arioso* est la version contemporaine de l'*air du lamento* — formule enracinée depuis longtemps dans l'opéra italien. Mais Ruggero Leoncavallo traite le *lamento* dans une manière typiquement veriste, en enchaînant librement le récitatif triste, le *portamento* très accentué avec des exclamations dramatiques, chantables dont l'ambitus se déploie entre le *re* et le *la*¹. En même temps, dans cette mélodie — *air-lamentations* sont exécutées des expressions typiques pour la mélodicité romantique tardive qui nous rappellent certains thèmes wagnériens. La phrase culminante de l'*air-lamentation* de Canio, qui achève l'opéra par un *tutti* orchestral d'un dramatisme impressionnant, devient lui aussi un leitmotiv.

Dans le *deuxième acte*, pendant la scène où les personnages de l'opéra deviennent des personnages du théâtre ambulant a lieu le brusque changement de la pièce scénique en réalité. Peu à peu, Canio commence à perdre son équilibre psychologique et franchit progressivement les bornes de la fiction. A peine maîtrisant sa colère, il demande à Colombina (Nedda) qui l'avait accompagné. La partie des contrebasses expriment sombrement le thème de la jalousie. La ligne mélodique de l'orchestre, dont l'arrière plan est marquée par un duo (ou par un dialogue plutôt, vu que les artistes change régulièrement des répliques), résonne tristement avec une l'expression à la manière de Chopin, qui anticipe la triste destinée des amoureux.

Toujours plus menaçant, implacable et rongé par le désir de se venger, Canio demande à son épouse le nom de son amant. Il ne réussit plus à distinguer la scène de la réalité et c'est ainsi que la jalousie de sa partition est poussée au plus haut degré possible. Nedda tente de ramener l'insensé Canio dans l'action de la comédie « *Pagliaccio, Pagliaccio!* ». Mais ce reproche critique met Canio dans tous ses états et, incapable de maîtriser ces émotions, celui-ci enlève sa masque d'arlequin. Son chant trahit une ferme détermination (exemple n° 4). Non ! Il n'est plus un arlequin ! Il est un homme dont le sentiment suprême, pure, a été insulté ! Ce n'est que par le sang que cette honte pourrait être lavée :

Ex. N° 4

The image shows a musical score for an aria. The top staff is for the voice, marked 'Rit. Allegro moderato. (♩ = 144)'. The lyrics are in Russian and Italian: 'Нѣтъ! О нѣтъ, я не па-яць! я че-ло-' and 'No! Pa-gliac-cio non son, se il vi-soè'. The bottom two staves are for the piano accompaniment, also marked 'Allegro moderato. (♩ = 144)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'v'.

L'arioso de Canio *No ! Paillasseo non son !* est une sorte de confession du héros. Marqué par une profonde émotion, celui-ci se souvient comment il a sauvé Nedda et l'a accueilli en pauvre orpheline affamée, combien il l'aimait et gâtait... Canio est persuadé donc qu'il a droit sinon à l'amour de Nedda, au moins à sa gratitude. Et quelle est maintenant sa récompense !... Accablé, Canio se laisse tomber sur une chaise. Très impressionné par son « interprétation », le public l'applaudit vivement. Cet arioso constitue le point culminant de la présentation du protagoniste et, quant à sa puissance dramatique et expressive, est égale à l'arioso *Vesti la giubba*. En plus, ce récit est aussi le numéro le plus ample de la partition de Canio, qui est intégré de façon organique dans le déroulement complexe de toute la scène.

Canio — Muntean traverse une série de transfigurations psychologiques, qui, évidemment, se ressentent dans l'interprétation modérée du début de la comédie pour atteindre l'apogée émotionnel dans la phrase sacramentelle: *Non, je ne suis pas arlequin !* La réserve initiale est rendue aussi par le texte du livret (*Coraggio !*), que par l'indication *adagio* ajoutée à la nuance dynamique *piano*. Le tempo change ensuite dans un *Allegro moderato* et c'est l'arioso proprement-dit qui commence dans la tonalité de base *mi-bémol mineur (I^e partie)*, changé aussitôt après par un *fa mineur*, suivi par un *Fa-dièse majeur* et, à la fin, par la tonalité alternative de la tonalité principale, le *Mi-bémol majeur*, le tout étant exécuté dans la mesure rythmique de 4/4, à la manière d'une marche mouvementée. Une telle structure modulée révèle le destin tragique du héros *Paillasse*, la complexité harmonique, anticipant l'évolution sanglante de la fin de l'opéra.

La II^e partie apporte des changements rythmiques. D'où apparaît la mesure de 2/4, avec l'indication *Cantabile espressivo* dans la tonalité légère du *Mi-bémol majeur*, qui sera suivi par le petit sept accord majeur du *fa* et une suite d'accords et de tonalités s'enfilent vers la fin de l'arioso : le *Si-bémol majeur*, le *Fa majeur* et le *Mi-bémol majeur*. Cette partie a un caractère mélodieux et doux, ce qui se contraste avec la première partie. La ligne vocale est construite sans exagérer les sursauts des intervalles, toute l'écriture étant très confortable pour la voix de l'interprète. L'ambitus de tout le morceau se maintient entre le *mi-bémol* et le mémorable *si-bémol*¹.

L'interprétation de Mihail Muntean réussit toujours à surprendre le public par une transmission robuste et précise du son qu'il plaçait sur une respiration profonde, apte à lui permettre d'imprimer d'inimitables couleurs à son timbre. L'artiste maîtrise parfaitement l'habileté d'émettre des sons bien filés, en jonglant avec l'intensité de sa voix d'un *forte* éclatant jusqu'au *piano* le plus sublime. Interprète travailleur et perfectionniste, Muntean prend en considération toutes les indications de la partition et les restitue au public au plus haut niveau artistique.

Plongé dans un état de surexcitation démesurée, Canio profère contre Nedda une menace de mort et lui demande à nouveau de lui dévoiler le nom de son amant. Une fois de plus, Nedda essaie, dans un *duettino* plein de vivacité, revenir dans l'atmosphère de la comédie, minimalisant par une blague les propos de Canio, ce qui met celui-ci au comble de l'exaspération. L'intensité dramatique atteint son pic. Nedda fait preuve de courage et de volonté. Pris d'une violente et aveugle colère, Canio poignarde son épouse qui, comme Carmen, meurt d'avoir été trop courageuse. Attirée par ses cris, le jeune Silvio s'empresse pour la sauver, mais il se fait poignarder lui aussi par Canio (l'orchestre joue une dernière fois le thème de la jalousie). Las, Canio laisse tomber son couteau et, d'une voix effrayante, s'adresse aux paysans terrifiés: *La commedia è finita !* Avec une impressionnante force tragique, l'orchestre interprète le thème de la raison du désespoir de Canio et c'est ici que l'opéra fini: (exemple n° 5) :

Ex. N° 5



Му — медья о — конче на!
La com - media è fi - ni - ta!

L'effet de la dernière phrase est particulièrement terrifiant dans l'interprétation du Mihail Muntean, en raison de la profondeur imprimée par l'artiste à l'extériorisation de ses sentiments. Ce rôle reste toujours très difficile à maîtriser pour beaucoup d'interprètes de Canio. C'est ainsi que Mihail Muntean mérité pleinement le titre de *Meilleur Canio*, car, certes, il faudra attendre longtemps encore pour voir apparaître un autre chanteur ayant un niveau artistique si élevé.

L'irremplaçable exécution de cette partition de Mihail Muntean lui a valu la haute appréciation du public et des spécialistes et a fait connaître la Moldavie partout dans le monde, aussi bien dans les pays voisins que dans les pays plus lointains, tels la Roumanie, l'Ukraine, la Grande-Bretagne, l'Allemagne ou les Pays-Bas. Son style se distingue par une parfaite maîtrise du *bel canto* (ténor), dont le coloris est particulièrement riche, chargé de symboles et de sentiments. La maîtrise d'un artiste passionné rend à son travail d'artiste vocal un impressionnant caractère classique et rapproche le résultat de ses performances de la vie même ; c'est aussi le cas du couple Muntean — Canio.

Fait relevé d'ailleurs en en 2010 par l'édition russe de l'opéra *OperaNews.Ru: Muntean appartient à la génération de chanteurs légendaires... les meilleurs représentants de l'école soviétique d'opéra... Sa voix puissante, le timbre riche, vigoureux dans les sons aigus... Il dispose d'une excellente technique vocale, c'est une véritable école de chant* [3]. Il ne nous reste qu' à ajouter à ces hautes appréciations du phénomène Muntean l'opinion d'Elena Obratzsova (Russie), sa partenaire à plusieurs occasions: *Mihail Muntean est un éminent ténor, un maître de la profession avec une splendide voix* [ibidem].

Le public contemporain ne peut que se réjouir d'avoir la possibilité de profiter pleinement de l'impressionnante personnalité de l'artiste. La belle voix de Mihail Muntean, sa haute maîtrise artistique et son impeccable technique vocale contribuent à la réussite de la mise en scène de l'opéra *Paillasse*. Aussitôt après la première, l'artiste notait les suivantes réflexions personnelles dans son journal: *J'ai remporté la victoire du premier essai. C'est ma partition bien aimée vers laquelle je me suis longtemps dirigé.*

Bibliographie

1. BUGA, A. și SÂRBU, C.– M., *Quatre siècles de théâtre musical* București: Editura DU Style, 1999, p. 556
2. CONSTANTINESCU, G., *Le guide de l'opéra*. București: Editura muzicală, 1971, p. 448
3. OperaNews.Ru accesat sur 03. 04. 2011

MADRIGALUL ÎN CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ

MADRIGAL IN THE ROMANIAN CHORAL CREATION

EMILIA MORARU,

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

Tehnica madrigalului Renașterii italiene s-a aflat în atenția compozitorilor români încă din secolul al XIX-lea. Compozitorii secolului al XX-lea au surprins cu modele originale ale madrigalului românesc, cultivând un modalism larg cromatic, dodecafonie și o variație ritmică intensă. Elementele de limbaj caracteristice acestor compozitori au fost dezvoltate, într-un spirit creator, de către următoarea generație care au continuat tradițiile madrigalului lui Gesualdo da Venosa în armonie cu mijloace moderne de exprimare.

Cuvinte-cheie: madrigal, contrapunct, monodie, eterofonie, modalism cromatic, cântecul popular românesc, diversitate/varietate ritmică, polifonie imitativă.

The technique of the Italian Renaissance madrigal was in attention of Romanian composers from the nineteenth century. Twentieth century's composers have surprised with original Romanian madrigal models, cultivating a wide color modalism, dodecaphonic and intense rhythmic variation. Language elements characteristic of these composers have been developed in the creative spirit of the next generation who continued Gesualdo da Venosa's madrigal traditions in harmony with modern means of expression.

Keywords: madrigal, counterpoint, monody, eterofonie, color modalism, romanian folk song, rhythmic diversity/variety, imitative polyphony.

Compozitorii români din secolul al XIX-lea au manifestat un viu interes pentru tehnica madrigalului Renașterii italiene. Printre ei, se numără Iacob Mureșianu, George Dima, Eusebie Mandicevschi (care a utilizat un canon măiestrit în piesa *Sfânta muncă*) și Alfonso Castaldi (cu madrigalul *Lauda di Beatrice*). Dumitru G. Kiriac a reușit, însă, să realizeze o sinteză inedită între contrapunctul palestrinian și cântecul popular românesc (cu tentă modală).

Continuat de Ioan D. Chirescu, iar mai târziu, de Paul Constantinescu, genul madrigalului renașcentist a fost preluat și în creațiile compozitorilor Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes, Roman Vlad, Liviu Rusu, Tudor Ciortea și alții.

Compozitorii secolului al XX-lea ne-au surprins cu modele originale ale madrigalului românesc, cultivând un modalism larg cromatic, dodecafonie și o variație ritmică intensă. Astfel, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Dan Constantinescu ș. a. sunt cei mai reprezentativi compozitori, în ceea ce privește abordarea și transpunerea madrigalului renașcentist pe formulele folclorice modale românești.

În ciclul de *Patru madrigale* pe versuri de Mihai Eminescu, semnate de Paul Constantinescu, atestăm un înalt nivel al tratării prin prisma concepției estetico-filosofice, dar și prin problemele de limbaj. În conceperea lor, compozitorul a urmărit concordanța dintre forma de madrigal (transpusă pe intonațiile folclorului românesc) și lirica plină de romantism a poeziei eminesciene. În discursul muzical al madrigalelor, sesizăm evoluția unor elemente de doină și romanță, dramatizate prin expresivitatea parametrului armonic (în ale cărei construcții prevalează mixolidicul). Factura muzicală este de esență clasică, într-o formă largă și țesătură vocală simplă. Tudor Ciortea [1, p. 15] găsește în structura armonică a acestor madrigale construcții cu un efect extraordinar, provenite din muzica populară și din cea psaltică.

O viziune romantică (atât în spirit, cât și în formă) vădesc cele *25 madrigale pentru cor a cappella* de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de M. Eminescu. Acest important ciclu este ancorat, în totalitate, în sistemul tonal (cu acumulări ale totalului cromatic și insinuarea serialismului în plan melodic). De asemenea, compozitorul realizează inflexiuni modale în mersul melodic, păstrează forma ciclică și urmărește principiul simfonic al succesiunii pieselor, redate în spiritul folclorului românesc. În aceste pagini eminesciene, Gheorghe Dumitrescu a cultivat cu deosebită originalitate spiritul doinei autentice românești. Aceste *25 madrigale pentru cor a cappella* au fost împărțite în 4 secțiuni, în conformitate cu tematica lor: stelare (5), „în spirit folcloric“ (6), de dragoste (7) și filosofice (7).

Elena Ursu evidențiază câteva dintre principalele elemente ale doinei populare, prezente în aceste partituri. Printre ele, cercetătoarea remarcă: „tonul liric interiorizat; întrebuițarea recitativelor melodice și recto-tono; turnuri melodice tipice (subtonul, insistența pe intervalul de cvartă); abordarea, la cadențe a treptelor secundare (II, IV, VI) și, în mai mică măsură, a treptelor principale I și V“ [2, p. 143].

O simbioză originală între madrigalul Renașterii italiene și cântecul popular românesc a realizat Sigismund Toduță, în cele *Trei madrigale*, pe versuri de Lucian Blaga, intitulate *La curțile dorului*. Vrem să remarcăm melodia expresivă, înglobată perfect în armoniile modale (în special, diatonice, mai rar, cromatice) și într-o desfășurare polifonică imitativă. Madrigalele *La curțile dorului* se află în „spațiul de amintire paradisiacă indefinit ondulat și înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiul mioritic“ [3, p. 125]. Scriitura corală densă ne trimite cu gândul la arta sonoră de tip împărțită de compozitor. Predilecția sa pentru madrigalul renașcentist se explică, înainte de toate, prin școlile pe care le-a urmat cu mari maeștri italieni: Alfredo Casella și Ottorino Respighi, fiind un mare admirator al lui Golfredo Petrassi, dar și a lui Luigi Dalappiccola. Cele trei madrigale toduțiene proiectează un arc ascendent-descendent, purtând dinamica contrariilor. Interdependența lor lăuntrică se concretizează nu numai prin atmosfera poetică de un colorit plastic, ci și prin corespondența motivică.

Hilda Jerea este autoarea a *6 madrigale pentru cor de femei și două soliste* (ciclu coral pe versuri

populare). În cel dintâi caiet al ciclului propriu-zis, *Vară de lut*, compus din trei piese: *Vară de lut*, *Cântec pentru catană* și *Glasul revoltei*, sesizăm fenomenul succesiunii lor în sensul unor acumulări dramatice unice și a caracterului lor programatic. Specificul național este evident în aceste madrigale, iar structura lor muzicală depășește nivelul unor prelucrări folclorice. „Țesătura de esență contrapunctică, subliniază Grigore Constantinescu, reliefează planuri clar delimitate, pentru toate vocile corului și solistelor, prin etajări care alternează secvențe monodice cu momente de complexitate sonoră“ [4, p. 39]. În evoluția structurilor muzicale observăm influențe ale muzicii orientale cu tendințe spre totalul cromatic și vădite elemente de poliritmie și polimetrie.

O realizare importantă în ceea ce privește aplicarea madrigalului renescentist pe fundamentul folcloric românesc îi aparține lui Tiberiu Olah cu cele *Patru madrigale* pentru cor mixt, pe versuri de T. Utan. *Pasărea măiastră* (primul madrigal), inspirat de sculptura lui Brâncuși, presupune o desfășurare liberă (de doină sau parlando rubato), *Crinul* (al doilea madrigal) se derulează într-o atmosferă de scherzo pastoral cu metrica asimetrică și intonații specifice, asigurate de mersul în salturi de septimă, *Dragoste, dragoste* evidențiază o melodică expresivă (desfășurată în modul locric), expusă într-o variație de ritmuri caracteristice muzicii noastre populare, iar *Strigătură* etalează imitații polifonice, oscilând, de fapt, între politonal și polimodal.

O altă viziune de tratare a madrigalului depistăm în *Ciclul de madrigale pentru cor a cappella* de Cornel Țăranu. Expresia gravă, meditativă ca și transfigurarea folclorului în stilul lui Enescu, Bartók sau al lui Messiaen sunt elementele care caracterizează aceste piese. Prima secțiune a ciclului constă din două madrigale, pe versuri de Jozsef Attila (versiunea românească îi aparține Ninei Cassian), intitulate *Totul e dragoste în juru-mi* și *Fruntea-n palma ta mi-o ține*. Madrigalul din urmă presupune o desfășurare polifonică (alături de elemente de isoane și eterofonie) și un debut într-o metrică asimetrică.

Alte două madrigale, *Spune-o-ncet, n-o spune tare* și *Dorul dor* sunt inspirate din lirica blagiană. Remarcăm, în discursul sonic al primului madrigal, o scriitură contrapunctică, cu solicitarea vocilor grave de femei, iar, în cel de al doilea, evoluția unei tensiuni dramatice în congruență cu versurile *Cel mai adânc din doruri /E dorul dor*.

Evoluția unor stări înalt umane se desprinde din tematica celor două madrigale, pe versuri de Ion Vinea, *Regret* și *Șoaptă*. În secțiunea finală a primului madrigal, compozitorul se apropie oarecum de totalul cromatic datorită procedurii suprapunerii a 8 sunete diferite. Cel de-al doilea madrigal al acestui cuplu relevă o scriitură armonică (în prima structură și în final), dar și elemente polifonice, dezvăluite într-un contrapunct neimitativ (în secțiunea centrală), în concordanță cu cromatismul și cu varietatea ritmică.

În ultima secțiune (a patra) a ciclului de madrigale ale lui Cornel Țăranu, sunt incluse madrigalele *Cei sărutați de mine îngălbenesc* și *Dă-mi ochii tăi* (versurile aparțin lui Ady Endre, iar traducerea în românește, lui Eugen Jebeleanu). În primul dintre ele, Cornel Țăranu realizează o sinteză originală între tehnica conglomeratelor sonore și arta isoanelor, ambele fiind dezvoltate într-o varietate ritmică surprinzătoare. Datorită acestei sinteze, compozitorul „obține caracterul ciclic al ansamblului de madrigale“ [5, p. 13]. În ultimul madrigal, *Dă-mi ochii tăi*, Cornel Țăranu a aplicat tehnica pointilistică (fără a pastșa stilul lui A. Webern sau al școlii expresioniste vieneze). Cornel Țăranu a proiectat motivele folclorice transfigurate pe o bază polifonică foarte evoluată, în care modalismul cromatic este valorificat în chip original.

Doru Popovici (compozitor postenescian) a valorificat intens madrigalul renescentist prin procedee interesante cum sunt: bogăția intervalică și ritmică, utilizarea monodiei și eterofoniei. Unul dintre ele este madrigalul *Cu toate vetrele*, un madrigal dramatic pentru cor mixt, cello și percuție, pe versuri de Ion Brad. Madrigalul propriu-zis conține câteva secțiuni construite simetric sub raport timbral: *Monodie* (solo cello), *Lamento* (cor), *Intermezzo* (solo cello), *Final* (cor). După Carmen Stoianov, compozitorul Doru Popovici, în această lucrare, „alături de monodie un alt principiu de construcție specific

enescian: cunoscuta terță mică“ [6, p. 289], dar, pentru a se situa cât mai mult pe coordonatele muzicii românești, îi alătură și recitativul recto-tono.

O structură variațională presupune madrigalul *Poema de August* pentru cor mixt, pe versuri de Dan Mutașcu. Doru Popovici a realizat simbioza între cântecul patriotic și sensibilitatea liricului, un rol însemnat jucând cvarta lidică și pendularea major-minor.

Prin *Nocturnă* (versuri Mihai Dimiu) și *Sonet de dragoste* (versuri Dan Mutașcu), compozitorul intră în spațiul sonor al madrigalului, utilizând intonații neorenascentiste în combinație perfectă cu modalismul românesc.

În ciclul de trei madrigale *Stema din inimi* (incluzând trei madrigale de esență patriotică: *Stema din inimi*, *Aici, în Dacia nepieritoare* și *Gardă la stemă*), Doru Popovici a aplicat intonațiile modalului (lidic sau mixolidic), angrenându-le în construcții contrapunctice sau armonice de amplă intensitate.

Versurile lui Lucian Blaga l-au inspirat pe compozitor în crearea celor *Trei madrigale* pentru cor de femei: *Tâlcuri*, *Scoici* și *Catren*. Doru Popovici a apelat, în acest caz, la tehnica serial-modală, dar și la două forme polifonice instrumentale: *passacaglia* și *ricercar*.

Două madrigale originale au fost create pe versurile Cristinei Anghelescu. Este vorba de *Mulaj* și *Destăinuire*, în care compozitorul testează zonele modalului, în special, diatonic (tetra și hexacordic), dar și cromatic (datorită instabilității anumitor trepte). Doru Popovici abordează scriitura densă, în conglomerate sonore și volume sonore ample.

Ciclul celor *Patru madrigale*, pe versuri de Nina Casian, relevă tematica războiului, al cărei traseu evoluează de la *Spaima cea veche*, *Noaptea* la *Pe o plajă japoneză* și la *Imn soarelui* (aducând speranța în viitorul de mâine).

Primele două madrigale ale ciclului sunt marcate de un caracter expresionist („ciocniri“ de secunde, pendularea între pentatonie (mi — sol — la bemol — si bemol — re bemol), mod de *mi* cu treptele IV, V, VII mobile și *La majorul* cadențial). Modurile prepentatonice și anhemitonice sunt prezente în cel de-al treilea madrigal, *Pe o plajă japoneză*, iar în ultimul madrigal al ciclului, *Imn soarelui*, regăsim rezonanțe ritmice din *Noaptea*.

Alături de creația de muzică de cameră, simfonică și vocală, Anatol Vieru s-a realizat cu deosebită măiestrie și în muzica corală. Creația sa de acest gen cuprinde (după cum am menționat anterior) cântece de masă, prelucrări de folclor, poeme, cantate, oratoriul *Miorița*, dar și nenumărate madrigale. Astfel, în continuare, ne vom opri asupra celor trei madrigale compuse de Anatol Vieru pe versuri populare: *Nu știu luna-i luminoasă* (culese de M. Eminescu), *Foaie verde, trei gutui* (culese de I. S. Bibicescu) și *Pe deasupra casei mele* (culese tot de M. Eminescu). Deslușim în aceste pagini corale intonații folclorice cu tentă modală, ritmuri dansante și sincopate (asimetrice). De asemenea, remarcăm factura aerată a madrigalelor, ca și pasajele cromatice, rezultate din mersul acordico-polifonic al lucrării. Primul dintre ele, *Nu știu luna-i luminoasă*, are afinități cu cântecele lirice din Bihor, preferate, în special, de Béla Bartók.

Următorul madrigal, *Foaie verde, trei gutui*, este un cântec de dragoste, etalând un ritm specific cu accente și sonorități de *staccati*. Un spirit liric este evidențiat în ultimul madrigal al ciclului, *Pe deasupra casei mele*. În opinia lui Doru Popovici, acest madrigal este structurat în trei secțiuni [7, p. 276]. Prima secțiune presupune o desfășurare liniștită, mers lin și o polifonie transparentă (în nuanța *Moderato fluente*), a doua (*Risoluto*) se pretează unei dezvoltări polifonice, accentuând dramatismul și evidențind expresivitatea culminațiilor, iar a treia secțiune constituie repriza primei secțiuni, în cadrul căreia compozitorul utilizează principiul teme cu variațiuni, în nuanțe liniștite.

De madrigalul Renașterii italiene a fost inspirat și Adrian Rațiu. Astfel, lui îi aparțin *Trei madrigale*, concepute pe baza sonetelor lui William Shakespeare. În cel dintâi madrigal, Adrian Rațiu s-a folosit de stilul antifonic (cântare alternativă) în scopul reliefării cât mai accentuate a opoziției tinerețe/bătrânețe. Acest procedeu se realizează prin contrapunerea vocilor bărbătești (în registrul grav) celor acute, rediate prin vocile „albe“. Se obține și un contrast timbral impresionant. Discursul muzical con-

tinuă cu suprapunerea tuturor vocilor, până când apare posibilitatea evidențierii vocilor acute într-o atmosferă liniștită. Cel de-al doilea madrigal se axează pe un traseu acordico-armonic. Întrezărim, în partea mediană, și intonații polifonice aspectate imitativ. O sinteză surprinzătoare, produsă între o *monodie* lirică și o viziune polifonică de tratare, are loc în cel de-al treilea madrigal, semnat de Adrian Rațiu.

Din creația corală a lui Myriam Marbé am selectat două madrigale reprezentative, *Ce-a văzut vântul* și *O poveste*, ambele concepute pe versuri de Paul Aristide, destinate corului de copii. Primul dintre ele, este marcat de o diversitate ritmică și polifonică, antrenată într-o dinamică expresivă. Cel de-al doilea madrigal etalează, însă, o atmosferă lirică, cantabilă.

Remarcăm, de asemenea, *Ciclul de madrigale pentru cor de femei*, scris de Myriam Marbé, pe versuri de poeți japonezi. Compozitoarea a utilizat procedee simple, accesibile, dar și unele pline de sugestii, cum sunt *eterofonia* (aplicată în madrigalul *Cometa*) și canonul în inversare (aplicat în madrigalul *Uimit*). Myriam Marbé a întrebuițat tehnica contrapunctului imitativ, cu linii melodice distincte.

Trebuie să menționăm și madrigalele concepute pentru formații corale ample, *Dragi îi sînt inimii mele* (intonații modal-diatonice), *Țară frumoasă* (cu elemente de poliritmie), *Ecolul* (într-o atmosferă lirică), *Cântec de belșug*, pentru cor de bărbați (diversitate timbrală) și *Poemul mâinilor* (care urmează tehnica madrigalului renescentist, dar și a contrapunctului palestrinian).

Un *madrigal* reprezentativ pentru muzica secolului al XX-lea a conceput Aurel Stroe. Aici, compozitorul a preluat tehnica madrigalului renescentist și viziunea modernă de tratare, utilizând o tehnică obținută din sinteza celor mai noi procedee componistice. Astfel, în acest madrigal pentru două coruri, de natură lirică-cantabilă, deslușim un colorit modal și o diversitate ritmico-melodică. Madrigalul se ridică la nivelul unei scriituri a contrapunctului înflorit, liber, fără nici o imitație. Coda acestui madrigal este deosebit de inspirată și reprezintă o monodie de tip enescian.

Un ciclu de 3 *madrigale pentru cor de femei* (*Pe negre câmpii*, *Măi, cucule*, *Nesfârșită-i zarea*) îi aparține lui Vasile Herman. Ele se caracterizează prin cromatismul dens și intens utilizat, care penetrează linia melodică prin metrica asimetrică și prin polifonia imitativă.

Stilizarea melosului popular are loc în cele *Două madrigale pentru cvartet vocal sau cor de cameră și percuție* (versuri populare), semnate de Liviu Glodeanu. Factura corală este marcată de pasaje cromatice, melodice și de o scriitură polifonică imitativă. Cel de-al doilea madrigal contrastează cu primul prin demersul său liric, expus în recitative melodice.

În concluzie, putem afirma că, încă din secolul al XIX-lea, compozitorii români au manifestat un deosebit interes față de madrigalul Renașterii italiene. Lansat de compozitorii înaintași Iacob Mureșianu, George Dima și Eusebie Mandicevschi (în lucrări în care s-au apropiat de conceptul arhitectural al madrigalului), madrigalul renescentist a fost „altoit” pe trunchiul românesc (cu deosebită originalitate) în creațiile lui Dumitru G. Kiriac (prin îmbinarea contrapunctului palestrinian cu specificul cântecului românesc) și în cele ale lui Ioan D. Chirescu și Paul Constantinescu. Exemplul lor a fost valorificat de o altă generație de compozitori: Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes, Roman Vlad, Tudor Ciortea ș. a., care și-au axat travaliul pe sinteza dintre modalismul diatonic (cu o sugestivă armonie și polifonie) și elemente de limbaj modern, cum sunt: politonalitatea, eterofonia, variația ritmică, disonanțe nerezolvate ș. a. Elementele de limbaj caracteristice acestor compozitori au fost dezvoltate, într-un spirit creator, de următoarea generație: Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Dan Voiculescu, care au continuat tradițiile madrigalului lui Gesualdo da Venosa (cu valențe stilistice apropiate de specificul contemporan), în armonie cu mijloace moderne de exprimare și de elaborare a discursului muzical (utilizarea eterofoniei, a modalismului cromatic, a transfigurării folclorului în stilul lui G. Enescu, B. Bartók sau O. Messiaen ș. a.).

Referințe bibliografice

1. CIORTEA, T. Patru madrigale de Paul Constantinescu. **În:** Revista *Muzica*, nr. 5, 1954.
2. URSU, I. Repere esențiale ale liricii eminesciene în ciclul de 25 de madrigale de Gheorghe Dumitrescu. **În:** *Studii de muzicologie*, vol. XXII, București: Editura Muzicală, 1993.
3. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Editura pentru literatură universală.
4. CONSTANTINESCU, G. Hilda Jerea — 6 madrigale pentru cor de femei și două soliste. **În:** Revista *Muzica*, nr. 5, anul XX, mai, 1970.
5. POPOVICI MUȘAT, A. Madrigalele pentru cor a cappella de Cornel Țăranu. **În:** Revista *Muzica*, nr. 3, anul XXX, martie, 1982.
6. STOIANOV, C. Creația corală a lui Doru Popovici. **În:** *Studii de muzicologie*, vol. XVI, București, Editura Muzicală.
7. POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966.

**SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN OP.167 DE C.SAINT-SAENS
ÎN LUMINA TENDINȚELOR STILISTICE
DE LA INTERSECȚIA SEC.XIX-XX**

**THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO OP.167
BY C.SAINT-SAENS IN THE LIGHT OF STILISTIC TENDENCIES
AT THE CONFLUENCE OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES**

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

Acest articol este dedicat abordării opusurilor camerale în muzica franceză la confluența secolelor XIX-XX. Autoarea studiază trăsăturile genuistice, arhitectonice, tematice, armonice etc. ale Sonatei pentru clarinet și pian op.167 de Camille Saint-Saens, formulează principiile de integritate ciclică a opusului, evidențiază potențialul lor didactic.

Cuvinte-cheie: muzica franceză, opusuri camerale, creații pentru instrumentele de suflat din lemn, sonata, C. Saint-Saens.

The present article is dedicated to the approach to chamber works in French music at the confluence of the 19th and 20th centuries. The author's attention is focused on revealing the genre, architectural, thematic, harmonic features of the Sonata for clarinet and piano op.167 by Camille Saint-Saens, characterizes the principles of cycle integrity, formulates their didactic potential.

Keywords: French music, chamber works, creation for wood wind instruments, sonata, C.Saint-Saens.

De-a lungul secolelor cultura muzicală franceză s-a impus în panorama muzicii universale cu fenomene artistice de avangardă. În ultima treime a secolului XIX și în primele decenii ale secolului XX școala componistică franceză a dat nume mari, ce au marcat concomitent diverse tendințe, adeseori orientate diametral opus. Ne referim aici, în primul rând, la remarcabila pleiadă de autori ce au stimulat substanțial evoluția componisticii naționale și internaționale, pășind pe făgașul tradiționalist, dezvoltând și aplicând principiile preluate din stilistica clasicismului și a romantismului austro-german. Avem în vedere pe Cesar Franck și numeroșii săi discipoli, pe Camille Saint-Saens, Edouard Lalo, Jules Massenet, Gabriel Faure, Ernest Chausson, Vincent d'Yndy.

În aceeași perioadă își face apariția noua generație de compozitori francezi pentru care tinderea către nou, către inovație și reformă este mult mai importantă decât conservarea „vechiului“, respectarea tradiției, „pășitul“ pe drumuri „bătătorite“. Aducem aici numele lui Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Albert Roussel, apoi ale compozitorilor ce au format grupul *Les Sixes* (Darius Milhaud, Francisc Poulenc, Artur Honneger, Erik Satie și alții).

Anume din punctul de vedere menționat — al coexistenței tendințelor stilistice polare — muzica franceză din perioada amintită a trezit un interes continuu din partea muzicologilor, soldându-se cu cercetări axate pe diverse aspecte ale fenomenului respectiv. În contextul numeroaselor studii și lucrări

efectuate pe materialul muzicii franceze de la intersecția secolelor XIX și XX, am ales să completăm unele lipsuri, cel puțin aparente, în materialele accesibile din Republica Moldova. Racursiul pe care ne vom axa în prezentul studiu, se fundamentează pe lucrările compozitorilor francezi de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX predestinate pentru formula instrumentală de duo cu pian. Ne-am ghidat în abordarea acestui segment din istoria muzicii după aspectele aplicative, practice, valoroase atât pentru procesul instructiv-didactic, cât și pentru procesul artistic-interpretativ.

Genurile muzicii de cameră, asimilând unele particularități ale tendințelor generale, sunt legate de vechile principii și păstrează de cele mai multe ori concepțiile și aspectele componistice tradiționaliste, conservatoare. Fiind o muzică de sinteză, aflându-se într-o continuă intercalare cu celelalte genuri componistice, muzica de cameră în această perioadă apare ca un laborator în care tradiția se confruntă cu inovația, evitându-se experimentarea pură.

Compozitorii experimentează mai întâi de toate în utilizarea diverselor formule instrumentale, aplicând corelația dintre ansamblurile timbrale mai puțin răspândite în perioadele anterioare. Spre exemplu, una dintre figurile centrale ale școlii componistice franceze, Vincent d'Indy, a acordat o mare atenție muzicii instrumentale de cameră la toate etapele evoluției sale artistice. Pe lângă lucrările scrise pentru formațiile clasice de cameră — Cvartetele de coarde, Cvartetul cu pian op.7, Cvintetul cu pian, Sonata pentru vioară și pian, compozitorul se îndreaptă spre formații camerale mixte (instrumente de suflat și corzi) — Suita op.24 pentru trompetă, 2 flaute și cvartet de coarde, Trio op.29 pentru clarinet, violoncel și pian.

Un alt creator fecund pe tărâmul muzicii instrumentale este Camille Saint-Saens, numit de Harold C. Schonberg „exponent al purității, al clarității, rafinamentului și clasicismului“ [1, p. 327]. Este semnificativ aportul „compozitorului francez la îmbogățirea literaturii muzicii de cameră (pentru cuplul vioară-pian, violoncel-pian, oboi-pian, clarinet-pian, fagot-pian) prin suite, studii, sonate“ [2, p. 236].

C.Saint-Saens a încercat variate asociații timbrale pentru a diversifica paleta mijloacelor sonore. Remarcăm aici *Capriciul pe arii daneze și ruse* pentru flaut, oboi, clarinet și pian; Septetul pentru trompetă, 2 viole, violă, violoncel, contrabas și pian în forma unui divertisment; *Carnavalul animalelor* pentru două pianuri, corzi, flaut, clarinet și xilofon în forma de suită și multe alte opusuri, „ce au alcătuit o importantă contribuție la repertoriul variatelor formații camerale“ [2, p. 236].

Perioada deplinei maturități stilistice a lui Camille Saint-Saens a fost marcată și de apariția triadei de sonate pentru instrumentele de suflat de lemn (oboi, clarinet, fagot) și pian. Celebre datorită muzicii inspirate și pline de farmec creator, sonatele s-au impus ca reprezentante ale proceselor de „înnoire“ prin revenirea la tehnicile componistice din trecut în muzica franceză de la sfârșitul sec. XIX.

Tendențele, ce mai târziu vor fi denumite ca neoclasiciste, sunt evidente în partea întâia din Sonata pentru oboi și pian op.166 (*Andantino*), în intonațiile de dans din tematismul părții a doua. Ele sunt dezvoltate și adâncite în Sonata pentru clarinet și pian op.167 — cea mai inspirată lucrare dintre opusurile triadei, care „conține minunate pagini de expresivitate“ [3, p. 280]. În cele ce urmează vom efectua o analiză complexă a acestei compoziții, ce reprezintă, fără îndoială, una dintre creațiile de referință în muzica universală pentru instrumentele de lemn.

Alcătuit ca un ciclu cvadripartit, acest opus începe cu o parte lirică (*Allegretto*), lipsită de un conflict dramatic, rupând astfel tiparul tradițional al ciclului de sonată. Caracterul elegiac este redat în primele măsuri, cântate la pian. Figurațiile pe trei optimi, ce articulează trisonul tonalității principale Mi-bemol major, impun o atmosferă calmă, melancolică, oarecum statică.

Forma tripartită de tip ABA1 utilizată de Camille Saint-Saens în *Allegretto* este mai puțin caracteristică pentru primele părți ale ciclului de sonată. Prima secțiune constă dintr-o perioadă din două propoziții cu lărgirea propoziției a doua prin mijloace armonice — inflexiune în tonalitatea fa minor (măsurile 9-11), urmată de pedala *mi-bemol* la pian și succesiunea formată din trisonul tonic, secundacordul treptei a doua și treapta a șasea coborâtă, ce consolidează tonalitatea de bază. Linia melodică a primei perioade este generată de motivul cântat la clarinet, construit pe joncțiunea a două secunde mari descendente.

Caracterul cantabil este structurat pe motive lungi și complexe, fiind creat prin varierea și secvențierea intonației primare de secundă descendentă. Această intonație este preluată de pian în măsurile de legătură dintre secțiunea A și B (măsurile 23-24).

Secțiunea mediană este consemnată de modul minor (tonalitatea do minor), accentuându-se astfel culoarea melancolică, ideea muzicală dezvoltându-se prin procedee de secvențiere motivică a pasajelor descendente. În secțiunea de mijloc discursul se precipită, devine mai dinamic, țesutul armonic se cromatizează, valorile ritmice se diminuează, se accelerează și pulsația funcțional-armonică, fără a se transpune într-un vădit parametru dramatic. Planul tonal în această secțiune este variat și se impune printr-un șir de inflexiuni și modulații (fa minor, Do-bemol major).

În măsurile 42-44 se ajunge la momentul culminant al discursului — factura în figurații la pian este substituită de pulsațiile în acorduri. În acest fragment se modifică și funcția instrumentelor în ansamblu: pianul preia pe moment funcția solistică, aducând în țesutul general câteva replici melodice cu o evidentă funcție de tematism complementar. Instrumentele se completează reciproc, mai ales în măsurile 53-54, unde succesiunea motivului din trei optimi la pian este preluată de clarinet.

Începutul Reprizei (măsura 55) este marcat de revenirea facturii inițiale la pian și reluarea temei întâia la solist. Totuși tensiunea discursului median și-a lăsat amprenta asupra caracterului reprizei, care este dinamizată datorită apariției mai multor acorduri disonante și a turațiilor armonice cromatice instabile — D7 spre sol minor — DD4/3#1 — D7. Tonalitatea de bază și caracterul elegiac inițial se restabilesc doar începând cu măsura 58.

O mică Codă încheie discursul părții întâi — sonoritatea se stinge treptat, odată cu micșorarea nuanțelor dinamice. Turnura cadențială, formată din D2 spre sextacordul subdominantei armonice, K6/4, pedala de D, D7 — T, consolidează tonalitatea Mi-bemol major. Pe fundalul trisonului tonicii în pulsație și a subdominantei la pian, este readus motivul generator de secundă descendentă, partea încheindu-se cu un lung arpeggiu pe sunetele tonicii la clarinet. Această insistență pe sunetele și acordurile tonalității principale din încheierea părții întâi creează o stare de liniște, de pace, o „rotunjire“ completă a discursului.

Partea a doua (*Allegro animato*) aduce o muzică jovială, plină de elan tineresc. Aspectele metro-ritmice ne indică asemănarea acestui discurs cu genul de gavotă: măsura alla breve, începutul anacru-zic, terminația frazelor la mijlocul măsurii cu valori de doimi, încheierea motivelor pe timpul slab. În același timp, Camille Saint-Saens se prezintă în această parte ca un maestru al comicului, al burlescului. Motivele scurte și pasajele în staccato, mișcarea perpetuă în triolette, „picanteriile“ armonice originale traduc muzica acestei părți în sfera umorului, a fanteziei ludice.

Această parte este scrisă în forma tripartită de tip ABA cu o perioadă din două propoziții în prima secțiune. Melodia incipientă se grefează pe sunetele trisonului tonicii La-bemol major. Diatonismul ei se modifică în ultimele măsuri, când repetarea submotivului *mi-bemol* (pătrime), *re-bemol* — *do* (optimi) la clarinet este armonizată în diverse moduri la pian, iar spre sfârșit printr-o succesiune modulată către tonalitatea do minor. Propoziția a doua începe cu câteva măsuri în care se produce inflexiunea în sol minor, urmată de câteva tonalități pasagere (*re* minor, *Si-bemol* major, *Fa* major, *Sol-bemol* major). Spre sfârșitul părții întâi se revine la tonalitatea La-bemol major. Astfel, prin folosirea oscilațiilor tonale se creează o atmosferă jucăușă.

Secțiunea mediană este alcătuită pe succesiunea mai multor formule ritmice: cele sincopate (măsurile 33-34), în triolette (măsurile 35-36), precum și cu pătrimi egale. Contrastele ritmice dintre sincopa „acută“ și „rotunjirea“ formulei de triolet creează un discurs dinamic și variat, induce atmosfera ludică, burlescă.

Un alt factor constitutiv în secțiunea mediană este cel armonic. Chiar în debutul secțiunii la pian se insistă pe un singur acord (*la-bemol* — *mi-bemol* — *sol-bemol* — *si-bemol* — *re-bemol*), care se repetă de 4 ori în doimi, apoi de 7 ori în pătrimi. Acest acord se explică ca undecimacord din tonalitatea subdominantei fără terță. Dar tratarea armonică a respectivei „formațiuni“ sonore poate fi multiplă. Fiind privită ca o reprezentare a politonalității, ea unește La-bemol major în linia de jos și Sol-bemol

major în linia superioară a pianului și la clarinet. O altă explicație a acestui acord apare dacă vedem în cvinta „la-bemol — mi-bemol“ un punct dublu al tonicii La-bemol major, formând așa zisul *basse de bourdons*. Din acest aspect se conturează substanța „medievală“, evocarea culorilor specifice pentru muzica de epocă, genul de gavotă, la care am făcut referință în analiza acestei părți.

Urmează un nou acord de la sunetul *la-bemol*, care de asemenea este repetat de 4 ori în doimi și de 7 ori în pătrimi (*la-bemol — mi-bemol — do-bemol — sol-bemol — si-bemol*). Este un nonacord cu terța minoră din tonalitatea subdominantei, ce se rezolvă în trisonul Re-bemol major. Aceste structuri armonice obținute prin suprapunerea mai multor cvinte sugerează stilistica neobarocă.

Repriza aduce materialul din prima secțiune, iar Coda (începând cu măsura 99) este bazată pe ideile muzicale din secțiunea mediană, având un caracter generalizator-concluziv. Sonoritatea treptat se stinge și se încheie în *pianissimo* cu un pasaj ascendent în arpeggiu pe staccato la clarinet.

Partea III (*Lento*) impresionează prin începutul său lugubru accentuat de registrul grav al clarinetului și pianului în nuanța de *forte*. În literatura muzicologică s-a stipulat apartenența acestei muzici la ideea morții, la dimensiunea tragicului, ea fiind atribuită celor mai profunde și impresionante pagini scrise de Camille Saint-Saens.

Am remarca aici următoarea idee importantă, ce denotă apartenența lucrării la tendințele neo-stilistice: mai mulți parametri ai limbajului utilizat de autor în *Lento* indică tendința de a revoca genul de *passacaglia*. Astfel, compozitorul folosește tempoul foarte lent, tonalitatea minoră (mi-bemol minor), măsura de 3/2, caracterul sobru și laconic al discursului, profilul de coral ce apare în prezentarea acordică în partea pianului, logica polifonică în construcția discursului, elementele de variere ca metodă compozițională. Expunerea lineară, polifonică este realizată prin mișcarea paralelă a vocilor, dublarea insistentă la pian a melodiei de la clarinet în intervalul de sextă, ceea ce amintește de heterofonie.

Lento reprezintă — din punctul de vedere al formei — o structură bipartită complexă de tip A A1. Melodia primei articulații (măsurile 1-25) este cântată în registrul grav (sunt cuprinse octavele mare și mică) cu o sonoritate plină, acordică, iar nuanța dinamică de *forte* nu este schimbată pe tot parcursul primei perioade.

Perioada a doua (A1) reprezintă o variantă dinamică și registrală a perioadei întâia. Tema este cântată în nuanța de *pianissimo* cu specificația *sempre*, fără fluctuații dinamice, în registrul acut (începând cu octava întâia și mai sus).

Între cele două secțiuni A și A1 sunt create câteva măsuri de legătură (măsurile 26-32), în care pianul aduce o succesiune de șapte acorduri masive în figurații, nuanța de *fortissimo*, extrem de accentuate. Aceste acorduri ce amplifică aspectul tragic-funebru al muzicii din *Lento*, sunt repetate la sfârșitul părții a treia în nuanța de *pianissimo*, sub formă de arpeggiu cu caracter suav și calm.

Partea a patra (*Molto allegro*) a Sonatei pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens este sudată cu partea lentă, fapt realizat în primul rând prin mijloace armonice: acordul de încheiere al *Lento*-ului (trisonul de dominantă) se rezolvă în primele măsuri ale finalului într-un interval de cvintă susținut la pian în tremolo și nuanța de *piano* (cvinta mi-bemol — si-bemol). Am remarca ambiguitatea modală a acestui început: cvinta mi-bemol — si-bemol aparține atât modului major, cât și omonimei minore — astfel finalul debutează cu o stare de incertitudine atât pe plan formal (se percepe drept încheierea părții lente), cât și pe plan armonic (incertitudinea modală). Abia în măsura a treia a finalului trisonul tonicii este completat cu terța majoră.

Sub aspect interpretativ este foarte important ca pianistul să urmărească crearea acestei ambiguități, păstrând în primele măsuri ale părții a patra calitatea sunetului și atmosfera din *Lento* — gradația dinamică respectivă codei din *Lento* treptat va succeda într-un *crescendo*, pregătind astfel intrarea clarinetului în măsura 4.

Din punct de vedere dramaturgic, finalul Sonatei pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens este o veritabilă sinteză a ciclului. Aici se regăsesc temele din părțile precedente, astfel obținându-se integritatea și unitatea tematică a lucrării, tipică pentru ciclul de sonată romantic.

Tematismul ultimei părți se caracterizează prin numeroase pasaje de virtuozitate, mai ales în partea clarinetului, ce excelează prin game și arpegii tehnice. Discursul muzical evoluează continuu, se caracterizează printr-un dinamism caleidoscopic, în care temele muzicale se succed fără contraste. În dezvoltarea compactă revine tema din partea întâia, ce capătă de astă dată un caracter profund personal, atingând în evoluția sa culmi dramatice (cu indicația autorului *appassionato*).

Repriza temei principale (începând cu măsura 118) se consemnează prin revenirea tonalității principale Mi-bemol major, precum și a tipului inițial de factură.

Sonata se încheie cu reluarea unui fragment din partea întâia, formând astfel un „arc” tematic — epilog al întregii lucrări, asigurând unitatea compozițională și dramaturgică, integritatea ciclică a lucrării. Ultimele măsuri impun o atmosferă de calm, o sonoritate bazată pe repetarea unei turații plagale la pian, cu nuanța de *pianissimo* și indicația *calando*.

În acest fel am concluzionat că Sonata pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens reprezintă din punct de vedere stilistic o lucrare romantică, în care se îmbină organic atât principiile tradiționale pentru ciclul de sonată romantică cu elemente de neo-stilistică, cu deschidere spre experimentare și re-aducerea în prim plan a procedeelelor și elementelor structurale caracteristice pentru barocul muzical. În acest sens putem privi Sonata pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens drept una dintre „cărămizile” ce au stat la baza neoclasicismului francez. Pentru confirmare aducem aprecierea lui Harold C. Schonberg, care susținea că „muzica lui Saint-Saens are eleganță clasică” [1, p. 329].

Referințe bibliografice

1. SCHONBERG, Harold C. *Viețile marilor compozitori*. București: Editura Lider, 1997.
2. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. IV. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002.
3. КРЕМЛИЕВ, Ю. *Камиль Сен-Санс*. Москва: Советский композитор, 1970.

ARTA PIANISTICĂ ÎN SONORITĂȚI DEBUSSYENE (*BEAU SOIR-LIED*)

THE PIANISTIC ART IN DEBUSSY'S SONORITIES (*NICE EVENING-LIED*)

LĂCRĂMIOARA NAIE,

profesor universitar, doctor,

Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

Claude Debussy, „musician français”, devenit pentru francezi „Claude de France”, este creatorul impresionismului în muzică. El este fără îndoială un Rimbaud, Verlaine și Cézanne al muzicii. Artă acestui geniu muzical este arta unui spirit francez inconfundabil, singular, inegalabil ce a împlinit în mod fericit și la modul ideal triumviratul în artă prin fuziunea muzicii cu poezia și pictura. În aceeași măsură, arta pianistică debussyană este arta inspirației și intuiției interioare, întrucât așa cum însuși compozitorul se exprimă „muzica asta nu se învață ci se simte” într-o simfonie de nuanțe și culori și într-o improvizație ce respectă regulile „ordinii și disciplinei” gramaticii muzicale într-un mod cu totul altfel decât predecesorii săi clasici.

Cuvinte-cheie: fuziune muzică-poezie-pictură, simfonie de nuanțe, culori.

Claude Debussy, „a French musician”, who had become “Claude de France” for the French, is the creator of Impressionism in music. He is undoubtedly a Rimbaud, a Verlaine and a Cézanne of music. The art of this musical genre is the art of an unrivalled, unmistakable, singular French spirit that happily and ideally accomplished the triumvirate in art by the fusion of music with poetry and painting. The pianistic art of Debussy is to the same extent the art of the inner inspiration and intuition. As the composer himself stated : „this music is not learnt but it is felt” in a symphony of nuances and colors and in an improvisation that observes the rules of „the order and discipline” of the musical grammar in a totally different way than his classical predecessors.

Keywords: the fusion of music with poetry and painting, symphony of nuances, colors.

Motto: „Muzica asta nu se învață, muzica asta se simte“
(Claude Debussy)

Franța cu „lumina latină și ceața Nordului“ cunoaște, la sfârșitul veacului al XIX-lea, un adevărat *renouveau* în filozofie, poezie, muzică și pictură. Claude Debussy, *musician français*, devenit pentru francezi *Claude de France*, este creatorul impresionismului în muzică. El este fără îndoială un Rimbaud, Verlaine și Cézanne al muzicii. Arta lui Debussy este arta unui spirit francez inconfundabil, singular, inegalabil ce a împlinit în mod fericit și la modul ideal triumviratul în artă prin fuziunea muzicii cu poezia și pictura. Și aceasta pentru că bijuteriile sale muzicale cu textură transparentă și misterioasă au prețiozitatea unor „picturi pentru ureche și nu pentru ochi“ (Leonard Bernstein).

Asemenea picturilor lui Whistler, întitulate sugestiv *Armonii* (în gri, negru sau alb), *Simfonii*, *Variațiuni*, *Nocturne*, Debussy împrumută lucrărilor sale denumiri plastice precum: *Schițe*, *Imagini*, *Stampe*, *Măști*. Mai mult decât atât, faptul că tonurile și „tușele“ de culoare ale lui Claude Monet s-au dovedit atât de potrivite acestui „glamour“ debussyan, aceasta a contribuit la etichetarea lui Debussy ca un *Claude Monet al muzicii*. „Toți pictorii manifestă predilecție pentru peisaje vapoaze, pentru diversitatea nuanțelor și intensităților luminilor și a umbrelor, pentru atmosfera irizantă. În impresionism natura vorbește tuturor, spune Cézanne. Și aceasta pentru că impresionismul este amestecul optic al culorilor, divizarea tonurilor pe pânză și reconstituirea lor pe retină“ [1, p.18, 19].

Între tehnica picturală și arta sonoră se crează afinități și juxtapuneri evidente. „Noi pictăm — spunea Claude Monet — cum păsările cântă. Nu faci tablouri cu doctrine“. *Paradisul sonor al culorilor* atinge logica și emoția sonoră transcendental-impresionistă. „Monet, Sisley și Pissaro erau mai ales peisagiști, Renoir era pictor al figurii, având cultul luminii, al expresiei senine, candidă în timp ce Dégas căuta mișcarea ființei umane sau a unui cal, iar Cézanne era maestrul nuanțelor, al peisajelor subtile“ [1, p.20].

Creând prin noutatea, frumusețea și eleganța unică în mișcare a noilor armonii și irizări de nuanțe, propria sa „școală impresionistă a culorilor pictural-sonore“, „fără gând de apostolat cu consecințe internaționale“ (Emanoil Ciomac), Claude Debussy face dovada unei experiențe splendide de viață și trăire intelectuală în spiritul aceluia „renouveau français“ în literatură, filozofie în general și în pictură, muzică în special. În cenaclul lui Stéphane Mallarmé, maestrul muzicii impresioniste întâlnește crema elitei intelectuale franceze: Stuart Merril, Pierre Louys, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin, H. de Régnier ș.a.

Am ales pentru dizertația noastră una dintre cele mai frumoase pagini camerale vocal-instrumentale debussyene. Este vorba de liedul *Beau soir* pe versuri de Paul Bourget, lied extrem de bine cunoscut, iubit și apreciat de publicul larg spectator. Acest poem muzical face parte din salba de lucrări camerale purtând semnătura unor condeie de marcă precum: Théodore de Banville (*Doarme încă*, *Noapte înstelată*), Alfred de Musset (*Balada lunii*, *Rondou*, *Să ne iubim*), Paul Bourget (*Seară frumoasă*, *Peisaj sentimental*, *Iată că primavara*, *Muzica*, *Regrete*, *Clopote*, *Romanță*), Leconte de Lisle (*Fata cu păr bălai*, *Eglogă*), Charles Baudelaire (*Balconul*, *Armonie de seară*, *Reculegere*, *Moartea amanților*), Stéphane Mallarmé (*Apariție*, *Suspin*, *Evantai*, *Jalba fără temeii*), Paul Verlaine (*În surdina*, *Mandolina*, *Paiațe*, *Clar de lună*, *Umbra copacilor*, *Green*, *Cai de lemn*, *Colocviu sentimental*, *Faunul*), Charls d'Orleans (*Reînnoirea*), François Villon (Trei balade), Tristan l'Hermite (*Locul de preumblare a trei amanti*). La acestea se adaugă și lieduri pe versuri proprii (*Patru melodii*).

Pentru maestrul impresionismului muzical, natura este o sursă inepuizabilă de inspirație, devenind „singura capabilă să capteze toată poezia nopții și a zilei, a pământului și a cerului, să le reconstituie atmosfera și să le ritmeze imensele palpitări“ [2]. Cu liedul *Beau soir* pe versuri de Paul Bourget pătrundem în climatul destăinuirilor meditativ-filozofice asupra trecerii și ireversibilității timpului („*Nous nous en allons / Comme s'en va cette onde / Elle a la mer, nous au tombeau; Plecăm / Precum se duce acest val / El spre mare, noi spre mormânt*)

Acest lied ce pare să fie ecoul *Nocturnelor* și *Barcarolelor* fauréene, ne cucerește definitiv încă de la primele sunete prin tonul său discret, simplu, confesional, de o extraordinară plasticitate picturală. Natura, omniprezentă în creația sa l-a „îmbrățișat“ și i-a vorbit în toate chipurile. El, „poetul apelor“ a priceput-o și i-a răspuns prin graiul muzicii. Întregul ton meditativ se rostește în jurul tonalității Mi major.

Arta sa e unică și foarte specială. Și-a ordonat-o singur cercetând, scormonind, meditând, ascultând și căutând răspunsuri la întrebări fundamentale despre taina vieții și a realității înconjurătoare.

„Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses,
et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,
un conseil d'être heureux semble sortir des choses
et monter vers le cœur trouble,
un conseil de goûter le charme d'être au monde
pendant qu'on est jeune et que le soir est beau,
car nous nous en allons, comme s'en va cette onde,
elle a la mer, nous au tombeau.“

Cuvintele se deapănă într-un desen melodic de triole, parcă dintotdeauna știute. Și metrica $\frac{3}{4}$ este în deplină concordanță cu suplețea discursului poetic. Pânzele sonore vocale într-un ambitus relativ comod (undecimă) descriu un mers al lor... propriu, independent de „graiul“ pianistic.

Naturațea și distincția trăirilor emoționale trădează intuiția și genialitatea compozitorului în simfonizarea trăirilor umane. Pianul supune legilor sale timbrale poezia interioară a întregului gând poetic-muzical.

Acompaniamentul pianistic poartă amprenta unor șiruri nesfârșite de arpegii identice sau repetitiv — variate (într-o scriitură spațializată de cvarte, cvinte ori sexte ce depășesc de cele mai multe ori distanța octavei) ce vor a imita clipocitul apei în reflexele solare. (Ex. măsură: 1, 3, 5, 7, 9, 35, 37 sau măsură: 10, 11, 16, 17, 20, 24, 26)

Secretul interpretării acestei pagini camerale constă tocmai în tehnica unui *legato* impecabil, printr-o aderență totală la claviatură, printr-un tușeu pianistic realizat prin apăsarea cu blândețe a tastelor claviaturii. „Trebuie să faci să se uite că pianul are ciocănele — spunea Debussy — iar mâinile (degetele) să intre în el (nu să stea) în aer sau pe pian“. După părerea criticului muzical Harold C. Schonberg „Debussy a dat de gândit pianiștilor mai mult decât orice alt compozitor de la Chopin încoace“ [3, p. 145] și aceasta pentru că arta pianistică debussyană este arta inspirației și intuiției interioare, întrucât așa cum însuși compozitorul se exprima „**muzica asta nu se învață ci se simte**“ într-o simfonie de nuanțe și culori și într-o improvizație ce respectă regulile „ordinii și disciplinei“ gramaticii muzicale într-un mod cu totul altfel decât predecesorii săi clasici.

„Muzica lui Debussy posedă acea simplitate atât de greu de atins. Arta lui savantă regăsește din instinct însăși natura din care ea pare că izvorăște... natura uneori discret senzuală și tandră“ [4, p. 101]. Această muzică foarte specială de o eleganță și grație deosebită se cere așadar dublată de o intuiție personală a interpretului, într-un *Rubato* (de nuanță, culoare, timbru, sens expresiv) mult căutat, studiat, riguros „controlat“ în multele ore de studiu individual.

Acordați la diapazonul sensibilității maestrului muzicii impresioniste, mâinile interpreților pianiști, într-o aderență totală la claviatură vor simți și susține în cele mai mici detalii „scara“ nuanțelor expresive (*legato*, *pp*, *animato poco a poco e cresc.*, *dim.molto*, *piu p*, *morendo*), dând impresia unei improvizații spontane, într-o „complicitate“ îngăduită cu pedala care va înnobila și conferi aură poetică pianului. Poezia sunetului debussyan invocă un stil de cânt interiorizat, timbrat și inteligent în drământuirea tonurilor pictural-poetice.

Dacă pentru romantici pedala dreaptă este factor de poezie sonoră, pentru impresionisti ea reprezintă mult mai mult; este și întruchipează emoție poetică în tonuri picturale. Inventivitatea sa este

nemăsurată căci armoniile curg într-un joc magic al efectelor de culoare, a căror vibrație, șoptesc parcă inflexiuni cromatice sub înalta bogăție a unei palete unice. Măiastra ei folosire într-un tandem perfect cu surdina va duce la efecte rezonatorii formidabile, la învăluri melodice de mare rafinament, la poetizarea nuanțelor prin întrepătrunderi și aglomerări de mase sonore armonice. Atât de indispensabile și esențiale au devenit cele două pedale în exprimarea tonurilor și „tușelor“ impresioniste încât Dieter Hildebrandt se exprima la modul că „pianul nu se cântă de fapt cu degetele, nici cu brațele, nici cu partea superioară a corpului și nici (măcar) cu urechea ci cu picioarele“.

Subtilitatea originalității acestei muzici cu totul și cu totul rafinată, vaporosă, învăluitoare, transparentă, misterioasă și profund meditativă incumbă așadar în egală măsură atât știința tușeului cât și arta pedalizării. Ea, muzica acestui geniu francez ne cuprinde, ne copleșește, alunecă în valea senzațiilor noastre. Din potolirea ei apare un curcubeu... E bucuria combinațiilor debussyene.

Amintim cuvintele maestrei Cella Delavrancea, *marea doamnă* a frumosului în multiplele-i ipostaze artistice: „Coloritul creat prin pedală, în diferitele ei întrebuițări, se poate asemui cu gama de tonuri verzi dintr-o picătură. Potrivite cu știința planurilor și cu nuanțare bogată, tablourile ne pot comunica senzaționalul aerului, a respirației, prin urmare a vibrației. Tot așa și pedala, acordată cu vocabularul sonor, îi trece fluidul său și reliefează freământul muzical sau din contră lasă să coboare umezeala sonoră asupra frazei care-și pierde conturul în ceață și devine atmosfera unei idei. Pedala crează perspective în planurile sonore, adică introduce spațiul între intervale, legându-le între ele. Topește și contopește arpegiile. Prelungită, pedala ne face să întrezărim dimensiunea infinitului într-o clipă“ [5, p. 197-198].

Maestrul impresionismului muzical știe să-și adapteze incantația instrumentală prozodiei limbii franceze intuindu-i muzicalitatea interioară (în ciuda *r*-urilor pronunțate gutural, rulat și a diftongilor nazalizați, limba franceză pare a avea multe afinități cu arta cântului liric), susținându-i modulațiile și cromatica lingvistică (alungirea vocalelor și sublinierea detaliilor dramaturgice). Succesiunea schimbărilor armonice pe structuri paralele de tip plagal au darul de a servi în mod fericit „sonoritățile de ecou“, transparența vibrațiilor solare în unda apei curgătoare.

Pe fundalul elastic al acompaniamentului pianistic, vocea cu vibrație de suflet Dumnezeiesc, printr-o calmare a fluxului sonor „picură“ ultimele momente de contemplație pământeană. Astfel, taina morții deșteaptă imagini acustice insolite... („*Nous nous en allons / Comme s'en va cette onde / Elle a la mer, nous au tombeau*“)

Referințe bibliografice

1. ILIUȚ, Vasile. *De la Wagner la contemporani*, vol.III. București: Editura Muzicală, 1997.
2. ALEXANDRESCU, Romeo. *Claude Debussy — viața și opera*. București: Editura Muzicală, 1967.
3. SCHONBERG, Harold C. *Viețile marilor compozitori*. București: Editura Lider.
4. LONG, Marguerite. *La pian cu Claude Debussy*. București: Editura Muzicală, 1968.
5. DELAVRANCEA, Cella. *Dintr-un secol de viață*. București: Editura Eminescu, 1988.

PARTICULARITĂȚI ALE STRUCTURII SONORE ÎN CÂNTECUL DE LEAGĂN

PARTICULARITIES OF THE SONOROUS STRUCTURE IN LULLABIES

SVETLANA BADRAJAN,
conferențiar universitar, doctor
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

ELENA TONU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Prezentul articol este consacrat cercetării structurii sonore a cântecului de leagăn. Se știe că în muzica populară românească, melodia joacă un rol însemnat, întrucât cântarea monodică este caracteristică. Muzica vocală este dominantă, iar specificul național este mai evident anume în cântarea vocală, organizarea melodiei și a ritmului fiind strâns legate de text, de sistemul de versificație, care derivă din posibilitățile limbii vorbite, de preferință pentru un anumit interval. Evident, muzica instrumentală și cea vocală sunt în strânsă interdependență, însă muzica instrumentală are posibilități mai mari de asimilare a unor influențe, chiar dacă gândirea muzicală este formată în primul rând în legătura cu limba vorbită. În această cercetare am stabilit ponderea anumitor intervale și sisteme sonore prezente în structura melodică a cântecelor de leagăn analizate.

Cuvinte-cheie: cântec de leagăn, caracteristic, melodie, linie melodică, interval, sistem sonor.

This article is devoted to a lullaby sound structure. It is known that in Romanian folk music, melody plays an important role, as it is characteristic of monodic scales. Vocal music is dominant, and the national character is more evident namely in the singing voice, the structure of the melody and rhythm are closely related to the text, the system of versification that derives from the possibilities of the spoken language, preferably for a certain interval. Obviously, instrumental and vocal music are interrelated, but instrumental music has greater possibilities for the assimilation of some influences, even if music thinking is formed primarily in connection with language. In this research we have established the share of certain intervals and melodic sound systems present in the structure of the analyzed lullabies.

Keywords: lullaby, characteristic, song, melody, interval, sound system.

În analiza sistemelor intonaționale prezente în cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat, am aplicat clasificarea generală a sistemelor sonore existente în folclorul muzical românesc, clasificare care este completată, dezvoltată și tratată în mod individual de către cercetători, în funcție de materialul muzical studiat, precum am remarcat anterior, ceea ce vom face și noi.

Sunetul muzical, cu toate că reprezintă mijlocul fundamental și, totodată, general uman, al muzicii, apare particularizat în cântecul de leagăn sub diferite aspecte. Datorită naturii sale psiho-fiziologice, cântecul de leagăn cuprinde o seamă de elemente, al căror caracter oarecum independent se manifestă și prin sonoritatea intonației. Astfel, onomatopeele, părțile de vorbire în proză sau vers, deseori și formulele de adormire, ne apar într-o exprimare afectivă muzicalizată, ce se află la granița dintre limbajul verbal și cel muzical. Mai mult decât atât, în cântecul de leagăn studiat de noi, descoperim clar etapele evoluției fenomenului muzical folcloric, pe care le-au delimitat și alți cercetători:

„I. Perioada prezenței unor sunete de structură premuzicală¹, a căror execuție nu este conștientizată ca muzică, iar emiterea lor cu totul liberă nu pare a se supune vreunui sistem. [...]“ [1, p.79-83]
Exemplu: A-a [2, p.150]

„II. Perioada premuzicală propriu-zisă, reprezentând deja incipient tendința spre organizare într-un sistem². Această perioadă aparține încă etapei precedente prin lipsa de conștientizare a sunetului muzical, însă este strâns legată de perioada muzicală următoare, prin faptul că sunetele ne apar or-

1 Prin sunet premuzical înțelegem intonarea muzicalizată mai aproape de sunetele cuvântului și care, oricât de mult s-ar asocia cu alte sunete premuzicale sau chiar muzicale, apare mai aproape de vorbire decât de muzică. În plus, sunetelor premuzicale nu le atribuim apartenența la un proces de conștientizare al muzicii, ele fiind executate spontan, impulsionate de o interpretare afectivă și lipsite de vreo intenție de execuție muzicală din partea persoanei respective.

2 Pe baza repetării și probabil a creării unor prime stereotipuri dinamice în execuția cântecului de leagăn.

ganizate pe intervale asemănătoare acesteia, doar că intonația ține încă de la emisiunea limbajului verbal. [...]“ [1, p.79-83] Exemplu: **Haide liuliu, pui balane** [2, p.169]

„III. Cea de-a treia perioadă ne apare caracterizată printr-o exprimare muzicală bine definită, în care sunetele dovedesc o execuție conștientizată și încep a se organiza în decursul timpului în sisteme diferite. Spre deosebire de perioadele anterioare, aici sunetul nu numai că deține atributele calității sale muzicale, dar, datorită atât acestora, cât și funcționalității cântecului de leagăn, el ne apare ca un component al unei melodii conștientizate ca atare³, în cuprinsul căreia se dovedește de acum ca exponent al unui sistem sonor muzical.“ [1, p.79-83] Exemplu: **Nani, nani** [2, p.183]

Odată cu detașarea sunetului muzical din complexul vocal-uman, acesta și-a îmbogățit în decursul timpului semnificația, nu numai prin construirea unor noi relații intervalice, ci și prin organizarea acestor relații în legături funcționale solide, capabile a reprezenta sisteme.

Importanța acordată procesului formării percepției muzicii ne-a oferit posibilitatea de a observa structura psihofiziologică a sistemelor sonore în cântecul de leagăn. Aici se evidențiază apariția sistemelor de factură premodală ca evoluare din forme primare de exprimare muzicală, fundamentate pe celulele incipiente, către formele mai dezvoltate și până la formarea sistemelor hexacordare și modale, de șapte sunete. Avem de-a face cu un proces evolutiv de natură organică, în care apariția fiecărei noi trepte își găsește explicația în evoluția concepției muzicale a colectivității respective.

În cântecul de leagăn am descoperit scări muzicale ce aparțin diferitor sisteme sonore evidențiate anterior, iar dispunerea organică a intervalelor pe anumite sunete, determină raportarea acestor structuri la diferite etape ale evoluției muzicii folclorice.

Astfel, în linia melodică observăm preferința pentru anumite intervale. Prezența lor este determinată de funcționalitatea cântecului de leagăn. Așadar, evidențiem:

- Intervalul de secundă mare, ce se întâlnește predominant în mișcare descendentă. Exemplu: **Liuliu** [2, p.149].
- Intervalul de secundă mare se întâlnește mai puțin în mișcare ascendentă, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe; sau realizând legătura între formule melodice. Exemplu: **Nani, nani, pui de om** [3, p.168].
- Intervalul de secundă mică se întâlnește rar, atât în descendență cât și în ascendență. Exemplu: **Liuliu, liuliu cu mama** [3, p. 259].
- Cea mai mare frecvență în cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat, îl are intervalul de terță mică, care la fel ca și secunda mare se întâlnește predominant în mișcare descendentă. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.160].
- În mișcare ascendentă, secunda mare o putem întâlni doar la început de rând melodic. Exemplu: **Vino, soamne** [2, p.182].
- Intervalul de terță mare, îl putem întâlni în descendență în linia melodică a cântecului de leagăn, iar în ascendență — la început de rând melodic. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.166].
- Pe lângă intervalul de terță, întâlnit cel mai des în structura intervalică a cântecului de leagăn, putem de asemenea evidenția și cvarta perfectă, care în mișcare descendentă se întâlnește pe parcursul liniei melodice. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.166].
- În mișcare ascendentă, intervalul de cvartă perfectă se întâlnește predominant în formulele cadențiale. Exemplu: **Hai liuliu, liuliușor** [4].
- În melodia cântecul de leagăn, întâlnim formule melodice ce îmbină diferite intervale, mai frecvent secunda mare, terță mare și cvarta perfectă. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.245].
- Intervalul de cvintă ascendentă este întâlnit destul de frecvent în semicadențe și în cadențe. Exemplu: **Nani, nani, garofiță** [4].

³ Aceasta reprezintă și o caracteristică a întregii muzici populare în cuprinsul căreia procesul de conștientizare a muzicii se poate referi numai la întreaga melodie, nu și la sunetele componente.

- Uneori, acest interval se întâlnește în ascendență la început de rând melodic. Exemplu: **Nani** [2, p.173].
- Alteori, același interval îl întâlnim în descendență. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.204].

Observăm deci, în melodia cântecelor de leagăn analizate, preferința mișcării descendente și a intervalelor de secundă mică și mare, terță mică și mare, și cvintă perfectă.

Despre predilecția unor anumite intervale în creațiile folclorice din stratul vechi, menționează și Gh. Sulițeanu în *Psihologia folclorului muzical*: „secunda mică ne prezintă tendința descendentă atât pentru cuprinsul, cât și pentru începutul propoziției, secunda mare — prezintă o puternică mișcare ascendent-descendentă, pe care o putem întâlni de-a lungul întregii propoziții; terța mare și mică prezintă o tendință net descendentă, chiar dacă uneori apare ascendent pe celula incipientă a începutului; cvarta perfectă ne apare însă caracteristică în mersul ei descendent“ [5, p.169].

Plasând șirul sunetelor, ce continuă melodiile cercetate, pe o scară muzicală virtuală, aleasă din punct de vedere metodologic, unitară pentru întreaga muzică folclorică, vom observa alături de prime intervale și nuclee celulare generatoare, diferite mutații și combinații ale acestora [5, p.156-224], în postură preferențială descendentă, cum am menționat anterior, iar uneori, la cadențe, posibil ascendentă.

Reieșind din preferința intervalelor în linia melodică, specificul relațiilor dintre sunete, din caracterul ritmului determinat de funcționalitatea cântecului de leagăn, în melodiile exemplurilor de cântec de leagăn din spațiul folcloric cercetat, constatăm frecvența următoarelor sisteme sonore:

Dintre oligocordii întâlnim: *bicordiile și bitoniile, tricordiile și tritoniile, tetracordiile și tetratoniiile*. Structurile bitonice în cântecul de leagăn se întâlnesc:

a) la interval de terță: S M. Exemplu: **Hai liuliutu** [2, p.157].

b) la interval de cvartă: L M. Exemplu: **Haide liuliu** [2, p.156].

Structura bicordică o găsim în formula: L S. Exemplu: **Liuliu, liuliu cu mama** [4].

Se întâlnesc de asemenea structuri bicordice cu tendință de extindere spre structurile tritonice. Exemplu: **Liuliu** [2, p.149].

Una din structurile sonore care se întâlnește cel mai des în melodia cântecului de leagăn este formula tricordală: S F M. Exemplu: **Hai cu mama** [2, p.155].

În melodia cântecului de leagăn găsim tricordii, în special de tipul picnonului, cu tendințe de lărgire a sistemului spre pentatonic. Exemplu: **Nani, na** [2, p.158].

De asemenea, în cântecul de leagăn întâlnim foarte frecvent formula tritonică primară, care este formată din *secunda mare, terța mică și cvarta perfectă*, pe care cercetătorii R. Lachmann, W. Wiora și alți etnomuzicologi o consideră drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat“ [5, p.173].

L S M — Exemplu: **Hai de liuliu** [2, p.181].

Structura tritonică de mod III: L S R — Exemplu: **Nani, nani** [2, p.204].

Structura tetracordică se întâlnește în formula: Si L S f — Exemplu: **Dormi cu mama** [2, p.188].

Dintre structurile tetratonice, cel mai des este prezent tetratonicul de mod III, cu pienenii fa# și fa#: L S f# M R — Exemplu: **Hai nani** [2, p.242]

d L S f# M R — Exemplu: **Nani, nani** [2, p.296]

Din sistemul sonor pentatonic, la baza căruia stă „ordinea „pitagoreică“ a sunetelor (principiul „consonantic“), din cvintă în cvintă ascendentă, sau din cvarte descendente, astfel au rezultat cinci stări ale scărilor pentatonic, în funcție de locul picnonului, numărul treptelor și structura propriu-zisă. Acest principiu a fost aplicat și la modurile prepentatonice, C. Brăiloiu constatând patru scări pentru tetratonie, trei pentru tritonie și două pentru bitonie“ [6, p.238]. Melodiile pentatonice au mersuri melodice caracteristice — numite pentatonisme — profil melodic descendent, contur melodic sinuos. „Elementul distinctiv al sistemului pentatonic îl constituie formula denumită picnon, axată pe succesiunea a trei sunete la interval de secundă mare“ [7]. C. Brăiloiu propune un model de clasificare sim-

plu și eficient „prin transpunerea multiplelor tipuri de pentatonică, definind de asemenea proprietățile acestei categorii melodice prin cinci „legi“, ce pot fi considerate pe deplin concludente:

1. caracterul și comportamentul piilor;
2. incertitudinea tonicii și absența funcției tonale a celor cinci trepte, care au drept consecință substituția reciprocă frecvență;
3. ambitusul larg, salturile melodice mari;
4. contururi melodice propriu-zise;
5. profil „crenelat“ [8, p.141].

În cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat descoperim următoarele structuri pentatonice:

- a) pentatonic de mod I : M R d Si L S — Exemplu: **Nani** [2, p.225];
- b) pentatonicul de tip pendulatoriu I — V : M R d# Si L S f # M — Exemplu: **Cântec de leagăn** [9, p.146];
- c) pentatonic de mod IV. Exemplu: **Fata mamei, Aurică** [2, p.294];
- d) cel mai frecvent, în cântecul de leagăn din spațiul folcloric studiat, întâlnim structura pentatonică de mod IV, cu tetracordul superior. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.213];

Pentatonicul de mod IV, la fel ca tetratonicul de mod III cu cadența finală pe treapta a II-a a scării, respectiv cadența frigidă sunt caracteristice anume graiului folcloric moldovenesc.

În concluzie, pe parcursul analizei, observăm ponderea anumitor intervale și sisteme sonore în structura melodică a cântecelor de leagăn analizate. Se remarcă, în general, preferința pentru desfășurări melodice treptate, predominând:

1. Mișcarea descendentă;
2. Procedul recto-tono;
3. Frecvența intervalor de secundă, terță, cvartă și cvintă⁴:
 - a) intervalul de secundă mare se întâlnește predominant în mișcare descendentă și mai puțin în mișcare ascendentă, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe sau realizând legătura între formule melodice. Intervalul de secundă mică se întâlnește rar, atât în descendență cât și în ascendență;
 - b) terță mică, se întâlnește predominant în mișcare descendentă, iar în mișcare ascendentă o putem întâlni doar la început de rând melodic. Intervalul de terță mare îl putem întâlni în descendență în linia melodică a cântecului de leagăn, iar în ascendență — la început de rând melodic;
 - c) cvarta perfectă în mișcare descendentă se întâlnește pe parcursul liniei melodice, iar în mișcare ascendentă se întâlnește predominant în formule cadențiale;
 - d) intervalul de cvintă ascendentă este întâlnit destul de frecvent în semicadențe și în cadențe, uneori în ascendență sau descendență la început de rând melodic.
4. Frecvența tricordiilor și tritoniilor, care se întâlnesc la fel de des în melodiile rituale din stratul vechi, precum bocete, unele colinde, etc.;
5. Tetratonicul de mod III cu cadența pe treapta a II-a și pentatonicul de mod IV, în formă completă sau prezent tetracordul superior și cadența pe treapta a II-a — anume aceste structuri au frecvență mare și în alte categorii folclorice, precum cântecul ritual al miresei, în cântece lirice, colinde, bocete, doine etc., fiind una din caracteristicile dialectului moldovenesc.

Referințe bibliografice

1. SULIȚEANU, GH. Cântecul de leagăn. București: Ed. Muzica, 1986.
2. TAMAZLÎCARU, A. Tăpușele, Tăpușele. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986.
3. TAMAZLÎCARU, A. Vin' bădiță, vin' diseară. Caiet de folclor. Chișinău: Ed. Grafema Libris, 2006.

⁴ Dintre aceste intervale, unele pot fi considerate primordiale — terță mică, secunda mare, cvarta și cvinta perfectă — pentru că sunt plasate la baza structurilor generative, ele pot fi urmărite și se recunosc cu ușurință în configurațiile unor categorii, cum ar fi: repertoriul copiilor, cântecul de leagăn, repertoriul obiceiurilor calendaristice și multe altele.

4. TAMAZLÎCARU, A. Pe drumul dorului... Caiet de folclor. Chișinău: Ed. Șearec-com, 2001.
5. SULIȚEANU, GH. Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare. București: Ed. Academiei republicii socialiste România, 1980.
6. OPREA, GH. Pentatonica în folclorul muzical românesc. In: Revista de etnografie și folclor, Tomul 37, Nr.2. București, 1992.
7. CHISELIȚĂ, V. Aspecte ale pentatonicului în muzica de fluier din Bucovina. In: Arta 1999—2000. Chișinău, 2000.
8. GEORGESCU, C.D. Cu privire la definirea sistemelor melodice. In: Revista de etnografie și folclor, Tomul 26, Nr.2. București, 1981.
9. BLAJINU, D. Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ed. Expono, 2002.

ASPECTE ALE STRUCTURII RITMICE ÎN MELODIILE DE JOC DIN REPERTORIUL PENTRU VIOARĂ A ZONEI DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA

ASPECTS OF RHYTHMIC STRUCTURE IN THE DANCE SONGS OF THE REPERTOIRE FOR VIOLIN IN THE NORTH AREA OF OUR REPUBLIC

NICOLAE SLABARI,

lector, doctorand

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În acest articol propunem o scurtă analiză a melodiilor pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, referindu-ne, în mod special, la structura ritmică a clasei melodiilor din categoria melodii de joc. Din punct de vedere structural, atât melodiile de joc rituale, cât și cele nerituale, le-am clasificat, având ca criteriu de bază elementul ritmic, în următoarele clase de melodii: Hora-bătuta, Hang, Sârba, Hora mare, Ostropăț, Polca, specificând varietățile acestora.

Cuvinte-cheie: vioară, zona de nord, melodii de joc, structura ritmică, joc, ritual, neritual.

In this article we propose a brief analysis of music for the violin in the North area of the Republic of Moldova, specifically referring to the rhythmic structure of the class of songs from the category Dance Songs. From the structural point of view, both the ritual dance songs and those not ritual, taking as a basis the rhythmic element, we have classified them in the following classes of songs: Hora-bătuta, Hang, Sârba, Hora mare, Ostropăț, Polca, by specifying their varieties.

Keywords: violin, north, dance melodies, rhythmic structure, dance, ritual, notritual.

În scopul selectării și studierii repertoriului pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, am consultat mai multe surse de informare, printre care enumerăm colecțiile de folclor editate în ultimele decenii, înregistrările din fondul Arhivei de folclor a AMTAP, și melodii înregistrate personal în cadrul investigațiilor de teren efectuate pe parcursul anilor 2007—2010. În acest articol ne vom referi la câteva aspecte importante vis-a-vis de structura ritmică caracteristică a melodiilor din categoria *de joc*.

În această categorie am inclus acele creații muzicale care sunt asociate sincretic coregrafiei și versului în cadrul fenomenului tradițional numit dans. Din punct de vedere funcțional-semantic, melodiile de joc le divizăm în două grupe mari: melodii de joc ritual și melodii de joc nerituale.

Grupa *Melodii de joc rituale* include creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice. Din ceremonialul nupțial, în repertoriul pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, sunt prezente următoarele melodii de joc rituale: 1. *Oleandra*; 2. *De trei ori în jurul mesei* (În jurul mesei ș.a.); 3. *Dansul miresei* (*La scos dansul, De scos nunta din casă, Când se scoate mireasa din casă*, ș.a.); 4. *Zestrea* (*De scoaterea zestrei, De zestre, Jocul zestrei din Lipcani* ș.a.); 5. *Hora miresei*.

Oleandra este un dans al fetelor și miresei la casa ei, ce simbolizează despărțirea de grupul de fete.

De trei ori în jurul mesei și Dansul miresei sunt dansuri în grup mixt. Se realizează un singur șir într-o anumită ordine, deseori însoțit de cântec. Dansul este interpretat până și după mesele rituale: Masa mică, Masa mare, și la scoaterea miresei din casa ei. Dintre toate versiunile melodice numai Dansul miresei și-a păstrat melodia proprie, celelalte se întâlnesc și în repertoriul de dans neritual.

Zestrea este un dans în grup bărbătesc, însoțit de strigături, interpretat la scoaterea zestrei la casa miresei.

Hora miresei este un dans interpretat de fete și mireasă după iertăciunea mică (binecuvântarea miresei de către mama acesteia). Mireasa este scoasă în odaia pentru oaspeți, pentru a înconjura de trei ori masa, pe care se află jemele miresei, apoi se oprește lângă icoană, unde urmează obiceiul *Datul mâinii*.

Din cadrul obiceiurilor calendaristice evidențiem următoarele melodii de joc rituale: *Căluțul* (*Căiuții, Căluții*), *Ursul*, *Malanca* (*Mălăncuța*), *Jocul călușarilor*, *Jocul drăgaicelor*.

Căluțul și *Ursul* sunt melodii instrumentale, care însoțesc jocurile cu măști zoomorfe, din cadrul obiceiurilor de iarnă cu aceeași denumire.

Malanca este un obicei sub formă teatralizată, caracteristic zonei de nord a republicii. Melodiile de dans executate în cadrul obiceiului dat însoțesc un grup de urători. Deseori, în cadrul obiceiului se interpretau melodii împrumutate din repertoriul de joc neritual, fiind adaptate manifestării respective.

Jocul călușarilor și *Jocul drăgaicelor* sunt melodii din cadrul obiceiurilor respective, care au dispărut din mediul tradițional încă la începutul sec. al XX-lea (*Drăgaica* chiar mai devreme — pe la sfârșitul sec. al XIX-lea). Astăzi sunt păstrate în repertoriul lăutarilor-violoniști și executate afuncțional, ca melodii de joc nerituate.

Grupa *melodii de joc nerituate* include: a) melodii de dansuri tradiționale cu denumiri generale precum: *hora*, *bătuta*, *sârba*, *polca*, *dans*, *joc*; b) melodii de dansuri specifice zonei folclorice cercetate: *hangul* ș. a.; c) melodii de dansuri întâlnite în alte zone folclorice: *țărăneasca*, *ruseasca* etc.

Din punct de vedere structural, atât melodiile de joc rituale, cât și cele nerituate, le clasificăm, având ca criteriu de bază elementul ritmic, pe următoarele clase de melodii: Hora-bătuta, Hang, Sârbă, Hora mare, Ostropăț, Polca.

Ritmul melodiilor de joc studiate se încadrează în sistemele *orchestic* (de dans), *divizionar* (apusean) și *aksak* (asimetric). În muzica folclorică, sistemul *orchestic* și *divizionar* (uneori și cel *aksak*) au particularități caracteristice comune, adesea fiind confundate. Acest fapt se datorează influenței muzicii occidentale în folclorul autentic. Încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea folclorul a fost influențat de muzica occidentală — o simbioză care a dat naștere așa-numitului stil nou. Astfel, grație procesului de fuziune și regenerare a melodiilor autentice, în zilele noastre apar tot mai multe melodii de stil nou, în care găsim caracteristici comune acestor sisteme ritmice.

În clasa *hora-bătuta* am inclus melodiile de *horă*, *bătută*, *joc*, *țărăneasca*, *rusească* etc., care au fost selectate în baza unui șir de trăsături caracteristice comune. Desigur, fiecare din melodiile incluse, conțin și elemente ritmice particulare, pe care le vom menționa pe parcurs.

Astfel, aceste melodii au la bază procedeul de diviziune binară a unităților ritmice fundamentale. În aceste melodii este întâlnită și imixtiunea sporadică a unor formule ternare. Organizarea ritmului poate fi expusă în măsura exclusivă de 2/4, cu tempoul general de execuție între 120-160 unități pe minut, iar în contextul ritual coborând uneori până la 100 unități pe minut. Deseori, pe parcursul interpretării, în melodii se remarcă o dinamizare ascendentă a tempoului.

Aspectul sincretic în clasa dată este variat, în melodii predomină formulele simple binare ale spondeului, anapestului, dactilului, dipiricului. În jocurile *Bătuta*, *Joc*, *Dans*, *Țărăneasca*¹, se evidențiază, în mod special, un șir ritmic caracteristic, care are la bază formule simple constituite din anapest și dipiric:

1 În literatura de specialitate (Chiseliță, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. //: Arta. Chișinău, Editura Epigraf, 2005. p. 72), melodiile de *Joc*, *Rusească*, *Țărăneasca*, *Dans* etc., sunt considerate melodii derivate ale Bătutei. Adesea, acestea își schimbau titlul în diferite subzone folclorice, având o funcție specială.



Acest șir este întâlnit, adesea, și în unele compartimente ale melodiilor de *horă*, ceea ce argumentează includerea acestor melodii într-o singură clasă.

O altă trăsătură comună, caracteristică a acestor melodii se impune prin prezența moderată a unor formule ritmice sincopate, accente în contratimp și impulsționări de natură coregrafică bazate pe pași bătuți, uneori și sincopați. În exemplele *Jocul călușarilor*, *Piperul*, *Mărunțica*, *Chiriatic*, *Hora moldovenească*, *Joc țărănesc*, *Bătuta feciorilor* se întâlnește formula sincopată de amfibrah, cu accentul plasat pe mijlocul primei celule.



Un alt tip de formule sincopate specifice melodiilor din clasa *hora-bătuta* este dohmiacul descendent, care se caracterizează prin deplasarea accentului pe sfârșitul primei celule. Acest procedeu este întâlnit în exemplele: *Hora pe loc*, *Hora lăutărească*, *Bătuta feciorilor*, *Bătuta*, *Ruseasca*, *Țărăneasca etc.*



Din punct de vedere al aspectului divizionar, menționăm câteva trăsături caracteristice ale acestor melodii, și anume:

a) Melodiile din clasa *bătuta* conțin elemente ritmice de optimi și șaisprezecimi, având cca. 160 pulsații pe minut, reprezentate în formule dactilice și anapestice. Aceste particularități ale ritmului divizionar, de asemenea, au tangențe comune cu exemplele de melodii numite *Joc* sau *Dans*, *Țărăneasca*, *Ruseasca*, *Cireșul*, *Ochiul Drăgăicutei*, *Tropoțica*, *Fudula*, *Ursăreasca* și o mare parte din jocurile de *horă* însă având unitățile temporale mai mici (cca. 120-140 pulsații pe minut).

b) Formule ritmice izomorfe caracteristice, prezente în exemplele *Jocul Drăgăicelor* și *Căiuții* și inversarea acestora în melodia *Ursul* (aceste formule sânt observate și în jocurile de bătută).

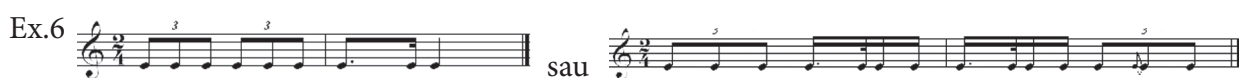


c) O intensificare sporită de sincopare în interiorul piciorului ritmic, la nivelul optimii, se observă în *Bătuta*, *Moșnegeasc*, *Hora lăutărească*.

Ex.5



d) Diviziunea ternară la nivelul pătrimii. În literatura de specialitate adesea este menționat faptul că melodia jocului de *Bătută* are tangențe ritmice și de tempo apropiate cu melodia jocului de *Sârbă*. În urma analizei materialului muzical studiat am descoperit unele particularități comune care ar confirma aceasta.



Din cele menționate, concluzionăm următoarele: particularitățile ritmice ale acestor melodii de joc nu prezintă diferențe esențiale. Elementul de separare al acestora este caracterizat printr-o curbă temporală, oscilatorie, care deviază ușor prin toate tipurile de jocuri și prin unele elemente ale aspectului sincretic și divizionar, motiv care ne-a determinat să le includem într-o singură clasă. Melodiile de *hang* sunt de asemenea, considerate jocuri derivate ale *bătutei* [1], însă, aceste melodii scot în evidență unele particularități ritmice caracteristice, care nu există sau sunt slab prezente în alte melodii de joc, motiv care ne-a determinat să le plasăm separat în altă clasă.

Spre deosebire de melodiile din clasa *hora-bătută*, aspectul sincretic al *hangurilor* se caracterizează prin abundență de celule simple ale dipiricului (șirul ritmic caracteristic jocului bătutei nu prevaleară). Organizarea ritmului poate fi expusă în măsura exclusivă de 2/4, într-un tempo vioi între 140-150 pulsații pe minut. Pe lângă procedeele ritmice sincopate comune, întâlnite în clasa *hora-bătută*,

în *hanguri* se evidențiază și formule ale dohmiacului ascendent [2] — cu accentele plasate pe mijlocul și sfârșitul primei celule. Câteva exemple de acest fel am întâlnit în, melodiile *Moșnegeasca* și *Hora pe loc din clasa hora-bătută*.



Un alt exemplu de formule sincopate întâlnite în melodiile de *Hang* sunt înlănțuirile în serie, care produc efectul unei poliritmii latente.



Aspectul divizionar de asemenea evidențiază unele trăsături specifice. Jocurile de *hang* se caracterizează printr-o bogată pulsație motorică lineară, bazată pe șiruri de șaisprezecimi. Sunt întâlnite adesea cezuri melodice de tip semnal sonor, pe un sunet alungit, prin articulația legato, desfășurat pe parcursul mai multor măsuri, care au și rol intermediar în forma arhitectonică a acestor melodii.

Clasa melodiilor de *sârbă*, se caracterizează printr-un ritm tumultos, cu tendința predominantă de articulare a timpului primar de pătrime în diviziune ternară, însă deseori în țesătura sa ritmică, *sârba* cooptează formule divizionare binare. Jocului de *sârbă* îi este caracteristic un tempo variat, ritmul poate fi prezentat în măsura de 2/4 cu pulsația evoluând între 140-220 pulsații pe minut.

Aspectul sincretic în melodiile de *sârbă* scoate în evidență unele particularități caracteristice acestei clase. Astfel, menționăm prezența formulilor sincopate, în mare parte reprezentate de amfibrah — cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule și mai puțin de dohmiac descendent — cu accentul deplasat pe sfârșitul primei celule. Procedeele de îmbinare ale acestor formule sincopate în melodiile de *sârbă* sunt realizate în diverse variabile, întâlnite autonom și mai rar mixt, constituind șiruri ritmice:

- a) Formule sincopate în care amfibrahul este asamblat în următoarele derivate:
 - înlănțuirea pe principiul simetriei în oglindă a spondeului și amfibrahului;
 - înlănțuirea pe principiul simetriei în oglindă a dipiricului cu amfibrahul;
 - dublarea formulilor de amfibrah + anapest sau dipiric;
 - dublarea inversată a structurii — formulele de anapest sau dipiric + amfibrah;
 - dublarea consecutivă a amfibrahului la începutul propoziției;
 - dublarea consecutivă a amfibrahului la sfârșitul propoziției;
 - triplarea amfibrahului în propoziție.
- b) Formele sincopate în care este prezent dohmiacul descendent:
 - dohmiacul dublu descendent situat în mijlocul propoziției (după principiul simetriei în oglindă);
 - dohmiacul descendent situat la începutul propoziției
 - dohmiacul descendent situat la sfârșitul propoziției;
 - uneori strofa muzicală în melodiile de *sârbă* este alungită până la 8 celule ritmice, ceea ce a determinat depistarea dohmiacului descendent triplu.
- c) Derivatele în care se îmbină formele sincopate ale amfibrahului și dohmiacului descendent:
 - înlănțuirile dohmiacului descendent cu amfibrahul;
 - inversarea ordinii formelor sincopate ale dohmiacului descendent cu amfibrahul.

Pe lângă cele menționate mai sus, melodiilor de *sârbă* le este caracteristic și plasarea accentului pe mijlocul celulei, în formă iambică sau trohaică, astfel, timpul lung fiind alungit cu echivalentul celui scurt. O modalitate de sincopare în cadrul acestor melodii este și cezura în interiorul propozițiilor. Aspectul divizionar al acestor melodii se caracterizează prin unitățile de timp divizibile după principiul ternar. Însă, se întâlnesc compartimente cu unitățile de timp divizibile după principiul binar, specific jocurilor de bătută.

Clasa *horă mare* include melodii cu caracteristici comune prin unitățile de timp divizibile după principiul ternar. Ritmul se poate exprima prin măsura de 6/8, având la bază două unități metrice

fundamentale de pătrime cu punct, articulate în diviziune ternară. Tempoul este regulat variind între 60-100 unități pe minut. Din punct de vedere al aspectului sincretic, la nivelul sistemelor ritmice, pe de o parte, aceste melodii au unele tangențe comune cu sistemul giusto-silabic, de la care împrumută formulele ritmice omonime hexasilabice, însă, caracterul acestora, simetric și regulat le oferă prestația de clasare în sistemul *orchestic*. Aspectul sincretic al acestor melodii este reprezentat de formule simple binare cu grupuri ternare, precum: *iambul*, *troheul* și *tribrahul*. Pe de altă parte, în aceste melodii, se întâlnesc tangențe comune la nivel de sistem ritmic și cu sistemul *aksak*, în care predomină raportul $2/3$ sau $3/2$. Nu întâmplător menționăm aceasta, deoarece, în melodiile de *horă mare* se observă un raport variabil de $1/2$ sau $2/3$ care creează senzații de ritm punctat (neregulat).

În rezultatul contopirii formulelor simple în aceste melodii se nasc formule compuse simetrice de tipul: troheul dublu (ditroheu) — formulă întâlnită în toate melodiile, diiamb, antispast, coriiamb, tribrah dublu. Deși, adesea, sunt întâlnite și formulele ritmice asimetrice, constituite dintr-o celulă binară și una ternară cu structura 2+3 sau 3+2 de tip: a) troheu + tribrah; b) iamb + tribrah; c) tribrah + troheu.

În rezultatul alternării formulelor compuse simetrice și asimetrice sus numite se formează o gamă de șiruri ritmice care stau la baza formei arhitectonice a acestor melodii. Astfel, depistăm mai multe modalități de îmbinare a acestora și anume:

- a) îmbinarea formulelor cu structura 2+2 care constituie forma propozițiilor melodice în următoarele tipologii: 2 (antispast) + 2 (troheu dublu); 2 (tribrah și troheu) + 2 (troheu dublu); 2 (troheu dublu + antispast); 2 (coriiamb) + 1 (troheu dublu) + 1 (coriiamb);
- b) îmbinarea formulelor cu structura 3+1:3 (tribrah și troheu) + 1 (troheu dublu); inversarea formulei (1+3). După același principiu mai depistăm și alte formule: 3 (troheu dublu) + 1 (troheu și tribrah); 3 (tribrah și troheu) + 1 (antispast);
- c) cu formula dublă în centrul propoziției (1+2+1): 1 (troheu dublu) + 2 (tribrah + troheu) + 1 (troheu dublu); 1 (troheu + tribrah) + 2 (troheu + tribrah) + 1 (tribrah dublu); 1 (tribrah + troheu) + 2 (tribrah dublu) + 1 (antispast).

În aceste melodii sunt depistate într-un număr modest și formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule (amfibrah) în trei forme:

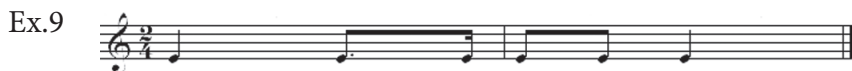
- formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule ritmice simetrice în antispast;
- formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule ritmice asimetrice în iamb + tribrah;
- formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule ritmice asimetrice în troheu + tribrah.

Aspectul divizionar în această clasă se caracterizează prin formule ritmice dominante, punctate intens, având la bază valorile ritmice ale optimii cu punct și șaisprezecimii. Doar în cazuri rare se atestă imixtiuni ale diviziunilor ternare. Pe alocuri, pot fi observate diviziuni de triolette la nivelul pătrimii și optimii în formula trohaică, și mai rar — în formula iambică. Un exemplu unic cu diviziune ternară la nivelul optimii este melodia *La scos dansul*, în care persistă divizionarea ternară în formula tribrahică.

Un loc aparte în *melodiile de joc* îl ocupă *clasa melodiilor Polca*, fiind caracteristice prin tipul coregrafic, numit convențional *De doi*. Jocul *Polca*² face parte din sistemul ritmic *divizionar* bazat pe principiul izocroniei, de tip nesincopat, numit în literatura de specialitate și „ritm drept”^[3]. Tempoul moderat și tendința de accelerare caracteristică îl apropie mult de jocul de *Bătută*. Din aceste considerente melodiile din clasa respectivă au multe particularități ritmice comune și cu cele din sistemul *orchestic*. Astfel, vom menționa, că în *clasa melodiilor de polcă* întâlnim formule sincopate de amfibrah,

2 Polca, dans de origine occidentală, care a pătruns în folclorul românesc încă la sf. sec. al XIX-lea. El a fuzionat cu ritmica specifică de horă-bătută, preluând în melodică sa atât moduri, cât și procedee interpretative, formule melodice specifice muzicii autohtone.

caracteristice sistemului *orchestic*. Iar, din punct de vedere al aspectului divizionar, aceste melodii se caracterizează prin formulele divizionare din părțile introductive sau finale care persistă practic în toate melodiile.



Melodiile de joc, din *clasa ostropăț*, au structura ritmică caracteristică sistemului *aksak*, care poate fi încadrat în măsura de 7/16 și mai rar de 7/8, bazat pe principiul bicroniei. Aceste melodii au la bază două durate aflate în raport asimetric una față de alta, diferența cantitativă constituind 2/3, iar pulsația optimii poate avea de la 130-200 unități de minut. Melodii de joc, de tip *ostropăț*, se întâlnesc în cadrul ceremonialului nupțial — *Zestrea*, obiceiurile de An Nou — *Căluțul* și hora satului — *Merișorul*.³ Melodiile din această clasă au următoarele particularități caracteristice:

a) formula de bază a acestor melodii este de tip asimetric, având raportul 2:3 în formule stabile ternare.



b) Poate fi întâlnită și formula inversată a celulei, timpul lung fiind variabil în formă trohaică. 3+2+2.



c) la nivel de celulă, timpul lung poate fi variat, atât în formulă iambică cât și în cea trohaică.

La nivel de sisteme ritmice melodia *Merișorul* din *clasa ostropăț* se evidențiază în mod special. Pe de o parte, în structura ritmică a acestei melodii găsim tangențe comune cu sistemul *giusto-silabic* cu o structură originală de tip: a) amfibrah + iamb și b) dipiric + iamb; iar, pe de altă parte, aspectul sincopat este identic cu cel din sistemul *orchestic*, evidențiind o formulă ritmică inedită pentru aceste melodii.

Așadar, varietatea sistemelor și structurilor ritmice în clasa de melodii din categoria *melodii de joc*, ce reprezintă repertoriul tradițional pentru vioară din zona de nord, ne-a determinat spre elaborarea unui sistem de clasificare cu criterii orientate spre o anumită latură distinctă a acestor creații, sistem care ne-a oferit atât o imagine clară a repertoriului cât și soluționarea unor probleme legate de evoluția acestuia și importanța lui în cultura națională.

Referințe bibliografice

1. CHISELIȚĂ, V. *Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia*. În: Arta. Chișinău, Editura Epigraf, 2005. P. 72.
2. CHISELIȚĂ, V. *Muzica instrumentală din nordul Bucovinei / Repertoriul de fluier*. Chișinău, Știința. 2002.
3. GEORGESCU, C. D. *Jocul popular românesc*. București: Editura Muzicală. 1984.

³ . Merișorul — melodie de joc cu titlu particular, care face parte din clasa melodiilor de ostropăț, de regulă, fiind executată la hora satului.

MODELE ORNAMENTALE ÎN CÂNTECUL LIRIC PROPRIU-ZIS

ORNAMENTAL MODELS IN THE LYRIC SONG

SVETLANA BADRAJAN,

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

SVETLANA DOROȘ,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În cântecul liric, datorită asocierii melodiei cu versul, putem realiza o „chirurgie“ a acesteia pentru a analiza ornamentele integrate, calitatea lor, locul în cadrul discursului muzical și funcția în edificiul sonor. Analizând diferite tipuri melodice ale cântecului liric propriu-zis din zona de codru, am observat preferința pentru modele ornamentale, care includ atât note și pasaje ornamentale, cât și ornamentele propriu-zise. Combinația diferitor elemente ornamentale duce uneori la o juxtapunere destul de lungă, creând, astfel, melisme ornamentale. Segmentele excesiv ornamentate oferă o evoluție terasată întregii creații în baza unei estetici a temporizării, tergiversării, a „levitației“ ornamentale.

Cuvinte-cheie: modele ornamentale, creație folclorică vocală, cântec propriu-zis, structură, interpretare.

In the lyric song, due to the association between verse and melody, we can perform a certain „surgery“ on the melody in order to analyze the integrated ornaments, their quality and place in the musical discourse and their function in the musical edifice. By analyzing different melodic types of the actual lyric song from the „codru“ area we have noticed the preference for ornamental models, which include musical notes and ornamental passages, as well as the preference for actual ornaments. The combination between different ornaments leads to quite a long juxtaposition, creating, therefore, ornamental vocal runs. The segments that are excessively ornamented offer a levelled evolution for the whole work due to some kind of aesthetics based on delay and ornamental „levitation“.

Keywords: ornamental models, vocal folkloric creations, lyric song, structure, interpretation.

Cântecul propriu-zis, numit astfel de Constantin Brăiloiu, pentru a-l deosebi de cântecele rituale, este o specie a liricii populare cea mai bogată din folclorul românesc în tipuri melodice și teme poetice. A luat naștere, în mod inegal, pe plan regional, în baza elementelor de expresie ale unui fond străvechi, însumând și unele trăsături ale altor categorii cu funcție rituală, precum colinda, cântecul de nuntă sau nerituală, spre exemplu doina.

Influențele succesive, suprapunerile ulterioare genezei acestei categorii folclorice, transformările permanente rezultate și cu aportul interpreților au îmbogățit nucleul original, dând naștere unui mare număr de tipuri melodice, variate ca structură: stilurile istorice (vechi și nou) și cele regionale.

Tematica poetică reflectă intima legătură între cântec și viața omului, complexitatea vieții lui spirituale și dinamica trăirilor umane, atitudinea față de natură, de muncă, de societate, funcția speciei de-a lungul timpului, toate înglobate în imagini de o deosebită profunzime și frumusețe.

Această tematică se materializează într-un anumit sens în constantele cântecului propriu-zis (ne referim, în special, la stratul premodern), care sunt: formă strofică, fixă, alcătuită din 2-3 rânduri melodice, ce reprezintă sintagme octosilabice, rar hexasilabice, ritm parlando-rubato sau giusto-silabic, bogăție tonal-modală, cu preponderența sistemului pentatonic, profil descendent, melodică melismatică sau silabică. Asocierea aceleași melodii cu texte diferite este caracteristică cântecului propriu-zis cu condiția concordanței conținutului emoțional și al structurii.

Același tipar arhitectonic poate conține tipuri melodice diferite după: conținutul rândului melodic, locul cezurii principale, structura modală și sistemul cadențial. Condiții diferite de viață și nivel inegal de dezvoltare, trăsături psihice proprii unei colectivități, influențe etc. au determinat nașterea stilurilor regionale, formând adevărate „graiuri muzicale“, care, păstrând caracteristicile generale specifice genului, se deosebesc prin elemente secundare.

Astfel, graiul moldovenesc este relativ bine conservat în zona folclorică de codru și are ca elemente proprii:

- forma, preponderent, de 3 rânduri, cu cezura după rândul 1;
- cadență frigidă, predominantă alături de alte cadențe, coloratură modală locrică, în eolic (prin coborârea instabilă a treptelor 2 și 5);
- formule apropiate de doină — recitative *recto-tono* pe hemistih, rotirea în jurul unor trepte principale;
- mobilitatea formei, dezvoltarea strofei melodice prin adăugarea unor noi rânduri melodice sau repetare, ca și a arcului melodic al rândului melodic, prin adăugarea, la tiparul metric tradițional, a unor interjecții, scurte desene melodice cântate pe silabe de refren, la începutul sau sfârșitul rândului melodic;
- amplificarea materialului sonor și a ambitusului, o plasticitate ritmică ș.a.

Aceste particularități le descoperim în exemplele de cântec propriu-zis din zona de codru a R. Moldova. Pentru o mare parte din tipurile melodice ale cântecului propriu-zis din zona cercetată sunt caracteristice ornamentele, integrate logic în edificiul sonor al creației și fiind în strânsă legătură cu constanțele structurale ale acesteia.

Am evidențiat deja într-un articol¹ diferite aspecte legate de particularitățile funcționale ale ornamentului în cadrul discursului muzical, în complexul sincretic melodie — text poetic și parțial în relația interumană. În raport cu ultima, trebuie să precizăm că ornamentul reprezintă o constantă antropologică și a fost practicat de fiecare grup social și în fiecare epocă.

Domeniul ornamental este astfel un indicator cultural capabil să reflecte trăsăturile unei spiritualități specifice comunităților umane, fie ele de cuprindere locală, regională, națională sau de ample arii geografice și indică, de asemenea, perioadele dezvoltării lor istorice. Astfel și în cântecul liric din zona de codru ornamentele se particularizează în tipurile melodice reprezentative, fiind într-o relație directă cu structura sonoră, a formei și cea ritmică.

Din diferite dicționare extragem definiții diverse ale ornamentului, care au explicații tangențiale și anume aspectul de înfrumusețare, decorare a unei entități. Spre exemplu:

- detaliu sau obiect adăugat la un ansamblu pentru a-l înfrumuseța; accesoriu;
- element decorativ folosit în artele plastice, în arhitectură, în tipografie pentru a întregi o compoziție și a-i reliefa semnificația;
- element care ornează ceva; element decorativ; înfloritură sau element decorativ format din motive sculptate, pictate etc. și aplicate pe obiecte, pe tipărituri, pe manuscrise, pe monumente etc. podoabă;
- o figură de stil folosită pentru a înfrumuseța o frază, o cuvântare; [1]
- notă sau grup de note care servesc la ornarea unei melodii fără a-i modifica linia melodică;
- semn, notă sau grup de note care mărește efectul unei note principale;
- notă sau grup de note care „înfrumusețează“, cu înflorituri de scurtă durată, linia melodică; [2, p. 635]

Totodată în aceste definiții descoperim câteva indicii importante legate de funcționalitatea ornamentului în arhitectura unei entități, respectiv în edificiul sonor al unei creații muzicale folclorice, în cazul nostru a cântecului propriu-zis, care completează ideile anterioare expuse și anume cea de a întregi o compoziție, de a-i reliefa semnificația, adică nu este o simplă înfrumusețare.

Într-adevăr, în creațiile muzicale folclorice, în general, și în cântecul propriu-zis, în particular, ornamentul este adânc implantat în materia sonoră, eliminarea acestuia duce la o sărăcire evidentă a creației, atât în ceea ce privește expresivitatea, forța mesajului ce trebuie să ajungă la ascultător, cât și aspectul estetic-artistic; și, invers, excesul de ornamentare are, practic, același efect de estompere a conținutului ideatic, artistic etc.

¹ Svetlana Doros, *Reflecții asupra fenomenului ornamental în cântecul tradițional*. In: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice, Chișinău: 2009, nr 1-2(8-9), p.114-117

Utilizarea echilibrată a ornamentului ține de o abilitate tradițională acumulată în timp, o educație în acest sens oferită de contextul tradițional în care s-a format interpretul. Este rezultatul aceluși act spontan al creației folclorice care ține de legile nescrise ale procesului de creație, codificat în esența noastră etnică. Analiza modelelor ornamentale folosite în cântecul propriu-zis presupune o secționare artificială a acestora din contextul sonor.

La prima vedere problema pare forțată, pentru că muzica prin esența ei este un fluid în care e greu să operezi astfel de disocieri. Totuși, în muzica vocală datorită asocierii cu versul putem realiza o „chirurgie“ a melodiei pentru a analiza ornamentele integrate, calitatea lor, locul în cadrul discursului muzical și funcția în edificiul sonor. Vom porni în cercetarea noastră de la teoria elaborată de C. Rădulescu-Pășcu în analiza melodiei și anume, prin disocierea a trei straturi sonore în textura melodică a unei creații muzicale folclorice:

- o structură de bază, care reprezintă partea cea mai stabilă a realității muzicale. Ea constituie sunetele ce alcătuiesc scara corespunzătoare sistemului sonor al creației și „are relația cea mai directă cu structura suportului poetic“.[3, p. 18] Adică neapărat fiecărei silabe îi corespunde un sunet din scara sistemului;
- al doilea strat îl constituie toate notele și sunetele melodice, care îmbracă structura de bază, „acestea realizează în mod caracteristic trecerea de la un sunet al structurii la cel următor, împlinesc linia melodică, constituind o formă de ornamentare cu o greutate specifică mare și relativă stabilitate“; [3, p. 18]
- al treilea strat sonor îl constituie ornamentele propriu-zise.

Aceste straturi se întrepătrund și se împletesc profund și multiplu, încât separarea lor, într-adevăr, nu este întotdeauna o operație ușoară. Analizând diferite tipuri melodice ale cântecului propriu-zis din zona de codru, am observat preferința pentru următoarele modele ornamentale, care includ atât note și pasaje ornamentale caracteristice stratului al doilea sonor, cât și ornamentele propriu-zise:

1. Echappee -ul, nota de pasaj, anticipația, broderia;
2. Apogiaturile simple, duble, triple, superioare sau inferioare. Cel mai frecvent sunt utilizate cele simple și situate, de regulă, la un semiton sau la un ton de sunetul ornamentat. Apogiaturile anterioare sunt interpretate în două maniere:
 - apogiatura se ia din valoarea sunetului de care este legată;
 - sau ea se comportă ca un fel de scurtă anacruză.
3. Mordentul poate fi simplu, dublu, superior, inferior. Mordentul simplu apare de multe ori într-o formulă ritmică constituită din două șaiszecpătrimi, o șaisprezecime cu punct sau două treizecimoimi și o șaisprezecime legată de sunetul ornamentat. Uneori poate fi un triolet pe sunetul ornat. Cel dublu mai frecvent se interpretează într-o formulă ritmică formată din patru șaiszecpătrimi și o șaisprezecime legată de sunetul fundamental.
4. Grupetto, de regulă simplu, îmbrăcând sunetul fundamental, poate fi complet sau incomplet.
5. Trilul-vibrato este frecvent în cântecul liric și se utilizează pe sunetele de o durată mai lungă în raport cu sunetele învecinate din discursul melodic, de regulă la un semiton real de sunetul pe care-l ornează.
6. Glissando, care poate fi lung sau scurt, pe trepte clar reliefate și spre un sunet sau între sunete concrete sau o alunecare a vocii de la un sunet fără o articulară spre sfârșit al unui sunet concret. De asemenea deseori la începutul sau sfârșitul glissando-ului se folosește apogiatura. Combinația diferitor elemente ornamentale duce uneori la o juxtapunere destul de lungă, creând, astfel melisme ornamentale. Includem aici și portamento la sfârșitul rândului melodic.[4, p. 52, 72, 78]

Viteza interpretării ornamentelor nu depinde de tempo, care în cântecul propriu-zis nu are perturbații neașteptate și, de regulă, oscilează între andante și moderato cu sau fără poco rubato. Oricum, un poco rubato întotdeauna se subînțelege, deoarece obiectul nostru de studiu este cântecul propriu-zis în execuție țărănească, când acompaniamentul instrumental nu este utilizat. Cu toate acestea, uneori ornamentele pot fi ritmice, aceasta se întâmplă în cazul când ele coincid cu anumite accente din melodie sau din vers.

Melismele ornamentale se întâlnesc pe segmentele ce anticipă cadența finală sau în semicadență. Analizând exemplele de cântec propriu-zis, am observat că segmentele ornamentate excesiv sunt cele descendente. De fapt, aceste segmente oferă o evoluție terasată întregii creații, în baza unei estetici a temporizării, tergiversării, a „levitației“ ornamentale.

Referințe bibliografice

1. <http://dexonline.ro/definitie/ornament>
1. DEX, București: 1984.
2. RĂDULESCU-PAȘCU, C. Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc. București: Editura Muzicală, 1998.
3. FLOREA, E. Busuioc, floare cătată. Chișinău: Literatura artistică, 1982.

ȘCOALA FRANCEZĂ DE TROMPETĂ — TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

FRENCH TRUMPET SCHOOL — TRADITION AND INNOVATION

SERGIU CÂRSTEA,

Universitatea de Vest, Timișoara, România

Prezentul articol, dedicat școlii franceze de trompetă — una dintre cele mai importante tradiții de interpretare la instrumente de alamă, urmează istoria de circa 300 de ani a acestei școli. În această perioadă se observă evoluția de a cânta la trompetă, de la instrumentul baroc până la trompeta moderne. Metodele de studiu, elaborate de către artiștii interpreți din diferite perioade de timp stau la baza acestei dezvoltări. Relațiile artistice strânse între compozitori, interpreți și constructorii de instrumente au îmbogățit această evoluție. Astfel, în secolul XXI există un bogat repertoriu, suficient de valoros și variat pentru a scoate în evidență trompeta alături de instrumentele solistice tradiționale cum ar fi vioara sau flautul. Folosind tehnici avansate de interpretare în fiecare perioadă de timp instrumentiștii au reușit să meargă dincolo de limitele impuse, îndemnând astfel compozitori spre îmbogățirea repertoriului de trompetă și spre crearea unor adevărate capodopere.

Cuvinte-cheie: trompetă, metodă, interpretare muzicală, compoziție, procedee de interpretare.

The above article, dedicated to the French school of playing the trumpet, one of the most important traditions of performing on brass instruments, especially, the trumpet, follows the history of this school for over 300 years. During this period, we observe the evolution of playing the trumpet, from the baroque instrument up to the modern trumpet. Indeed, the study methods, worked out by performers from various time periods, stand at the basis of this development. The close artistic relationships between composers, performers and instrument creators enriched this evolution. Thus, in the 21st century we have a large solo repertoire for the trumpet, valuable enough to bring out the trumpet, next to traditional solo instruments, such as the violin or the flute. Using advanced performing techniques, in every time period, the players managed to go beyond the imposed limits, thus urging the composers to enrich the solo repertoire for the trumpet and create real masterpieces.

Keywords: trumpet, method, musical performing, composition, performing techniques.

Școala franceză de trompetă este una dintre cele mai cunoscute și apreciate din Europa și din întreaga lume. Faptul că și la ora actuală aceasta ocupă un loc de frunte se datorează tradiției interpretative franceze, care provine din experiența mai multor secole.

Odată cu introducerea trompetei în orchestră, (C.Moteverdi, *L'Orfeo*, 1607) au apărut cele mai importante metode de studiu a trompetei baroce, care au fost elaborate în perioada anilor 1600—1700 de către diferiți trompetiști cunoscuți la acea vreme. În Italia: Cesare Bendinelli (1542—1617), *Tutta L'arte Della Trombetta* (c. 1614) Girolamo Fantini (1600—1675), *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638); în Germania: Gottfried Reiche (1667—1734), cu „abblasen“ — exerciții de game și „muzică de turn“.

Aceste metode erau bazate pe studierea și interpretarea codurilor de semnale de uzanță militară, tot ele fiind și primele piese muzicale, așa zisele „sonate“, dat fiind faptul că până la Claudio Monteverdi trompeta era folosită exclusiv în scop militar.

Mai târziu, după apariția inovațiilor în construcția trompetei realizate la Viena, în 1792 de către Anton Weidinger (1766—1852), unul dintre cei mai cunoscuți trompetiști francezi, François Georges

Auguste Dauverné (1799—1874), din 1833 profesor de trompetă la Conservatorul din Paris, scrie cunoscuta *Methodes pour la Trompette* (Paris, 1857).

Dauverné propune pentru studiu exerciții nu doar pentru trompeta naturală, ci și pentru trompeta cu valve, el fiind primul trompetist francez care a folosit trompeta în F cu trei valve, construită la Berlin în acea perioadă. Valoarea acestei metode poate fi probată prin opinia lui Edward Tarr, trompetist, muzicolog și cercetător englez, (n.1936): „Unul dintre elevii mei a făcut cunoștință cu metoda de studiu a lui F. Dauverné și începând să studieze după această metodă a progresat uimitor într-o perioadă de timp foarte scurtă“ [1, p. 6].

Eminentul elev al lui François Dauverné, Jean-Baptiste Arban (1825 -1889), a fost autorul *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn*, publicată la Paris în 1864 [2]. J.- B. Arban a avut o contribuție substanțială la stabilirea și dezvoltarea tradițiilor de interpretare ale școlii franceze de trompetă astfel considerăm necesar de a analiza mai în detaliu activitatea acestui muzician și pedagog.

Cornetist, dirijor, compozitor, pedagog și primul virtuoz de talie internațională la cornetul cu valve¹, J.- B. Arban a fost influențat de tehnica de virtuozi a violonistului Niccolò Paganini și a dovedit cu succes că și trompeta poate fi un adevărat instrument solistic.

Născut la Lyon, a studiat trompeta cu François Dauverné (unul dintre primii constructori de trompete cu valve în Franța) la Conservatorul din Paris între anii 1841 -1845. În 1857 devine profesor de cornet și saxhorn la Școala Militară, apoi este numit profesor de cornet la Conservatorul din Paris în 1869. În 1864 J.-B. Arban a publicat la Paris metoda sa „*Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn*“, adesea numită „Biblia trompetistului“, care și în zilele noastre este considerată cea mai complexă metodă de studiu nu doar pentru trompetă, fiind folosită și acum de toți interpreții la instrumentele de alamă. Variațiunile sale pe tema *Carnavalului de la Veneția* rămân până în prezent o piesă de rezistență în repertoriul marilor soliști-cornetiști.

În prefață autorul motivează necesitatea apariției acestei metode. „Ar părea ciudat să-mi asum apărarea trompetei într-un moment când acest instrument excelează prin calitățile sale, atât în orchestră, cât și în concertele solistice, și este la fel de indispensabilă și preferată de public ca și flautul, clarinetul, și chiar vioara; acest instrument în scurt timp și-a câștigat o asemenea poziție datorită frumuseții tonului său, perfecțiunii mecanismului și, pe bună dreptate, imensității posibilităților sale“. și mai departe: „Majoritatea instrumentiștilor-soliști au calități incontestabile; cineva are un ton excepțional, altul are o abilitate deosebită de a executa pasajele, celălalt, o rezistență musculară extraordinară, iar cineva interpretează cu o expresivitate deosebită, însă toate aceste calități aproape că nu se găsesc împreună la un singur interpret...“ [2, p. 1]. În introducere J.-B. Arban descrie instrumentul, diapazonul lui, pozițiile gamei cromatice în acest diapazon (de exemplu: nota **do** se emite cu poziția liber, adică fără a folosi valvele din ce motiv se marchează cu 0, iar **do#** — folosind toate valvele, adică 1-2-3), propune exerciții de solfegiu caracteristice pentru acest instrument, și, ca inovație, dă exemple de mijloace de expresie, începând cu folosirea diferitelor tipuri de emisie a sunetului, care corespund frazei interpretate: emisie simplă, accent, *staccato*, *detaché*, *legato*, *non legato*, *staccato sub legato*, *detaché sub legato*, *martelé* etc. Făcând legătura între lucrările simfonice din acea epocă, piesele scrise pentru trompeta solistică, precum și noile posibilități tehnice ale instrumentului, se conturează necesitatea apariției unei astfel de metode, cu ajutorul căreia s-a efectuat un salt enorm în evoluția tehnicii de interpretare și a expresivității în repertoriul trompetistic.

Interpretarea lui J. B. Arban a fost înregistrată pe cilindrul fonograf — o invenție de ultimă oră la acea vreme — pentru Compania Edison, cu puțin înainte de dispariția sa. Într-un ziar finlandez, *Hufvudstadsbladet Helsinki* citim: „Printre fonogramele înregistrate, una dintre ele trebuie menționată în mod special: piesa *Fanfara d'Edison* pentru *cornet-a-pistons*, interpretată de către celebrul virtuoz francez, domnul J.B.Arban“ [3, p. 2].

1 Instrument din familia trompetei.

J. B. Arban a fost cel care a pus bazele școlii franceze moderne de interpretare preluate ulterior de către trompetiștii din toată lumea. Printre discipolii și urmașii lui se numără și Merri Jean Baptiste Franquin (1848—1934), trompetist, cornetist și flugelhornist, profesor de trompetă la Conservatorul din Paris în perioada anilor 1894 — 1925. Franquin a fost profesorul unor renumiți trompetiști printre care Georges Mager (1885—1950), trompetist principal al Orchestrei Simfonice din Boston din 1919 până în 1950, Eugene Foveau (1886—1957), profesor de cornet de la Conservatorul din Paris din 1925. Activitatea acestor doua personalități, care au excelat în diferite țări și domenii, dovedește, practic și pedagogic, nivelul foarte ridicat a școlii franceze de trompetă în acea perioadă.

În urma colaborării lui Franquin cu celebrul compozitorul român George Enescu în anul 1906 a apărut *Legenda* [4], una dintre cele mai cunoscute piese pentru trompetă și pian ale secolului XX. Această lucrare complexă, deși scurtă ca și durată, întrunește mijloace de expresie și tehnice de mare varietate, și anume acest lucru conduce expresivitatea piesei la un maxim nivel. *Legenda* este scrisă pentru trompeta *in C*, însă mai multe edituri au transpus-o pentru trompeta in B, instrument foarte popular pe parcursul sec.XX în țările est-europene și în SUA. Această lucrare ne demonstrează pe de o parte o combinație de culori și nuanțe, și pe de altă parte folosirea posibilităților tehnice și de articulație nemai-întâlnită până atunci și rar observată ulterior. La prima vedere, piesa poartă un caracter improvizatoric, însă notația precisă a pasajelor tehnice ne impune o disciplină ritmică strictă, în timp ce diversitatea mijloacelor de expresie ne oferă libertatea dorită. *Legenda* de George Enescu este un exemplu elocvent de demonstrație la limită a posibilităților instrumentului și ale instrumentistului în perioada respectivă. Faptul că lucrarea nu numai că a supraviețuit timpului, dar și a devenit una dintre cele mai interpretate piese pentru trompetă de pe glob ne vorbește cert despre valoarea ei, fiind și un argument în favoarea nivelului foarte înalt al școlii franceze de trompetă din primele decenii ale secolului XX.

Profesorul Merri Franquin și metoda sa de studiu a influențat foarte puternic formarea profesională nu doar a trompetiștilor francezi cunoscuți din sec. XX (Maurice André, Pierre Thibaud, Marcel Lagorce, Roger Delmotte, Ludovic Vaillant), ci și a altor instrumentiști. Această generație de interpreți, cunoscuți atât în țările europene, cât și peste ocean, a fost cea care a adus școala franceză de trompetă la nivelul de astăzi.

Maurice André (1933 -2012) a fost acela care a introdus trompeta *piccolo* în repertoriul solistic al sec.XX, și împreună cu compozitorul și aranjorul Jean Thilde a restabilit repertoriul baroc pentru acest instrument. Grație eforturilor acestor muzicieni trompeta *piccolo* și repertoriul specific pentru ea au devenit populare și accesibile tuturor trompetiștilor din lume.

Pierre Thibaud (1929—2004), un virtuoz al trompetei *in C*, în perioada anilor 1975—1994 a fost profesor de trompetă și cornet la Conservatorul Național Superior de Muzică din Paris. Metodele sale de predare a trompetei au atras atenția și interesul trompetiștilor din toată Europa și din lume. Și acum sunt vestite cursurile sale excepționale de măiestrie susținute în diferite țări europene. Printre numeroșii săi discipoli găsim interpreți de talie internațională cu o carieră prodigioasă. Vom menționa aici doar câteva nume: Philippe Litzler, trompetă-solo în Orchestra de la Tonhalle, Zürich și profesor la Music Hochschule din Lucerna, Clément Saunier, Clément Garrec, profesor la Conservatorul Național Supérieur de Musică din Paris, Bruno Tomba, Bruno Nouvion, Pierre Gillet, Håkan Hardenberger, Piet Knarren, Reinhold Friedrich, Mickael Bridenfeld sau Marc André. Și autorul acestui articol a avut ocazia să facă cunoștință cu școala lui Pierre Thibaud din prima sursă.

Antoine Curé (n.1951) face parte din generația următoare de trompetiști francezi, aducând un aport considerabil în dezvoltarea școlii de trompetă din Franța în ultimele decenii ale secolului XX și începutul secolului XXI. Trompetă-solo la *Colonne Concerte*, în 1981 el a fost acceptat în calitate de solist în Ansamblul *Intercontemporain*, fondat de Pierre Boulez, ocupând și astăzi acest post. După ce a fost profesor la Conservatorul din Ville d'Avray, din 1988 este profesor de trompetă la Conservatorul Național de Muzică și Dans din Paris.

David Guerrier (n.1984), cel mai tânăr dintre trompetiștii francezi renumiți, susține o carieră de solist-instrumentist atât în calitate de trompetist, cât și de cornist, activând și în diferite orchestre

(la ambele instrumente): *Orchestre Nationale de France* (K. Masur), 2004 — 2009, apoi în Orchestra Filarmonică din Luxemburg (E. Krivine), 2009 — 2010, *Ensemble orchestral de Paris, La Chambre Philharmonique* ș.a.

Fiecare dintre aceste personalități susține o carieră de solist-instrumentist, dar și de profesor de trompetă. Măiestria lor interpretativă a inspirat mai mulți compozitori la scrierea unor lucrări de valoare pentru trompetă și orchestră, trompetă și pian, trompetă și orgă, trompetă solo, muzică pentru diferite formațiuni de instrumente de alamă printre care vom menționa doar câteva dintre cele mai cunoscute lucrări, care fac parte din repertoriul trompetistic și din programele celor mai importante competiții internaționale: *Concertele nr.1 și nr.2*, și *Concertino* de A. Jolivet, *Concertul* de G. Delerue, *Concertul* de T. Charlier, *Episode troisieme* de B. Jolas ș.a.

Un loc aparte printre aceste compoziții ocupă *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Henri Tomasi [5]. Compus în anul 1948 și considerat „imposibil de interpretat“ la acea vreme, astăzi Concertul reprezintă una dintre cele mai cunoscute și frecvent interpretate lucrări concertante pentru trompetă. Ciclul clasic tripartit este structurat după principiul contrastului, *Nocturna* lentă fiind încadrată între două părți mișcate (I și III). Scriitura *Concertului* se caracterizează printr-o gamă extrem de bogată de culori și nuanțe dinamice, iar folosirea surdinelor *seche* și *coup* alternându-se cu sunetul deschis în „Nocturnă“, ne transferă în atmosfera misterioasă dorită de autor. Dialogul dintre trompeta solistică și orchestră este foarte bine echilibrat de către orchestrația reușită, combinând netradițional diferite instrumente de orchestră cu trompeta solistă, de exemplu în câteva pasaje trompeta cu surdină este la unison cu xilofonul, onținând un efect sonor deosebit. Finalul solicită, aproape la limită, capacitățile solistului din punct de vedere tehnic și al rezistenței fizice. Dat fiind faptul ca H. Tomasi a scris și muzică de film, această amprentă se regăsește în multe pasaje, mai ales în părțile de orchestră.

Piesa pentru trompetă solo *Episode troisieme* [6] a fost scrisă de Betsy Jolas, (n.1926) la comanda Conservatorului Național Superior de Muzică din Paris în anul 1981, fiind un exemplu de muzică modernă pentru trompetă solo, solicitând și un sistem adecvat de notație pentru fixarea efectelor sonore deosebite și anumite procedee de interpretare care vor sonoriza conceptul autorului. De exemplu, compoziția cere să fie cântată o frază anume într-un tempo indicat timp de 15 secunde, iar folosirea unui vibrato controlat conferă interpretării un efect de expresie special. O caracteristică proprie acestei piese este folosirea dinamicii sunetului cu o amplitudine între *ppp* și *ff*, pregătite de *crescendo* și *diminuendo*, sau fără pregătire, (*subito*), demonstrează o nouă concepție despre posibilitățile tonului trompetei la sfârșitul sec.XX. Folosirea mai multor tipuri de surdine (*wa-wa*, *seche*, *coup*) relevă cât de importantă este culoarea anumitor fraze sau pasaje, iar asemenea procedee ca *portato*, *glissando*, *frullato*, articulațiile variate și frazarea caracteristică presupun un nivel foarte avansat al interpretului care abordează această piesă.

Este un fapt cunoscut că în laboratoarele IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) se experimentează noi procedee care vizează sunetul, acustica, construcția de noi instrumente și modificarea celor tradiționale. Astfel a apărut modelul de trompetă construit de Antoine Courtois și denumit sugestiv *Evolution*, care deține un timbru deosebit al sunetului și permite instrumentistului o gamă mult mai largă de culori și posibilități tehnice.

Piese muzicale menționate în prezentul articol demonstrează evoluția calitativă a instrumentiştilor pe parcursul anilor, iar colaborarea lor cu compozitorii și constructorii de instrumente a permis realizarea uimitoare a unui parcurs al interpretării la trompetă ce a pornit de la simple semnale militare pentru ca să ajungă la performanțele zilelor noastre.

Referințe bibliografice

1. TARR, E. H. The art of baroque trumpet playing. Mainz: Schott Music International, GmbH&Co, 1999.
2. ARBAN, J. B. Complete conservatory method for trumpet. New York: Carl Fischer Edition, 1982.
3. În: Hufvudstadsbladet Helsinki, nr. 96, din 11.04.1890, pag.2.
4. ENESCU, G. Legende. Partitura. Paris: Enoch&Co, 1960.
5. TOMASI, H. Concerto pour trompette et orchestre. Partitura. Paris: Alphonse Leduc&Co, 1966.
6. JOLAS, B. Episode Troisieme pour trompette en Ut solo. Ed. Heugel & Co, 1982.

PERFORMING ETHNOMUSICOLOGY: BENEFITS, METHODS AND PROBLEMS RELATED TO EXPERIENTIAL LEARNING IN ENSEMBLES FROM OTHER CULTURAL TRADITIONS

INTERPRETAREA MUZICII FOLCLORICE: BENEFICIILE, METODELE ȘI PROBLEME LEGATE DE ÎNVĂȚAREA EXPERIMENTALĂ ÎN ANSAMBLURI CU ALTE TRADIȚII CULTURALE

RODNEY GARNETT,

professor,

University of Wyoming, USA

This paper examines ways the performance of music enhances learning and helps students develop multiple musical abilities and sensitivities. Ideas about social significance in musical events, the embodiment of experience, sensory ratios, and practical methods for teaching about people and music from other cultural backgrounds are presented. Two active ensembles at the University of Wyoming provide examples of the benefits, methods, and problems related to teaching and performing music from distant and unfamiliar places. The problems related to performing ethnomusicology are far outweighed by the benefits. Students participating in world music ensembles understand the arbitrary nature of applying cultural evolutionary values to music making. Their own musicianship is enhanced and they actively participate in multicultural learning.

Keywords: performing ethnomusicology, experimental learning, cultural traditions, musical events, practical methods of teaching, world music ensembles, cultural evolutionary values, multicultural learning, musicianship.

Prezenta lucrare analizează căile prin care interpretarea muzicii înlesnește procesul de învățare și ajută studenții să-și dezvolte multiple abilități și percepții muzicale. Autorul prezentei idei, legate de semnificația socială a evenimentelor muzicale, menționează un șir de experiențe, corelații senzoriale și metode practice de predare a materiei ce ține de oameni și muzica din alte tradiții culturale. Două ansambluri de la Universitatea din Wyoming ne oferă exemple de beneficii obținute, de metode și probleme legate de predarea și interpretarea muzicii din îndepărtate și necunoscute locuri. Dificultățile ce apar în procesul interpretării muzicii altor popoare sunt mult mai puțin semnificative decât beneficiile. Studenții care participă în formații muzicale internaționale conștientizează esența arbitrară a folosirii valorilor culturale evolutive în procesul de creare a muzicii. Muzicalitatea lor sporește, iar ei participă mai activ la procese de învățare multiculturală.

Cuvinte-cheie: interpretarea muzicii altor popoare, învățarea experimentală, tradiții culturale, evenimente muzicale, metode practice de predare, ansambluri muzicale internaționale, valori culturale evolutive, învățare multiculturală, muzicalitate.

This paper will look at ways the performance of music enhances learning and helps students develop multiple musical abilities and sensitivities. I will present ideas about social significance in musical events, the embodiment of experience, sensory ratios, and practical methods for teaching about people and music from other cultural backgrounds. Two active ensembles at my home institution, the University of Wyoming, provide examples of the benefits, methods, and problems related to teaching and performing music from distant and unfamiliar places. It is important to emphasize multicultural experiences for students at the University of Wyoming who often come from small isolated communities and are fluent in only one language. While music students in Chișinău live in a rich multilingual environment and interact with others from very different cultural backgrounds, they also can benefit from enhanced musicianship and greater understanding of other cultural systems gained through music performance.

Societal values related to strong leadership, unified movement, valorization of teachers and other highly valued figures, and the enactment of beliefs about the history of „our music“ can be seen in ensembles and practices at the University of Wyoming and in musical teaching institutions in Chișinău. The most apparent example of this in Wyoming is the very popular marching band with its strong emphasis on military style sound and unified movement and appearance under the leadership of a single person with a large baton, and frequent performances with nationalistic themes. Folklore en-

sembles in Moldovan institutions serve to enrich the musical environment by enacting forms of music understood to be specifically local. As students participate in these ensembles they embody values along with the sensations of producing sound and performing for various audiences. Cultural values are also performed in both places by symphony orchestras, wind and percussion ensembles, chamber music ensembles, soloists in examinations and recitals, and jazz groups.

Acts of music making are intrinsically social, filled with potential for negotiating social meaning and identity. Even within the confines of a conservatory of music, defining the essence of „music“ or „musicality“ implies social meanings, and the formal rules are „negotiated, invoked, and appealed to in various social contexts“ [1, p. 178-179]. Musical performances constitute an imaginative and indexical conversation and are related to the construction of identity and social life [2, p. 22-23]. Musical activity can be a powerful sign of identity because it is largely unmediated by symbolic language [3, p. 250]. Musical performance may share an ideal of communicative discourse with language, but semiotic processes limit symbolic meaning while favoring imaginative and indexical responses [3, p. 228].

Recognizing that education is cultural transmission that cannot be equated only with formal classroom teaching, students of music can be placed in situations where they constantly practice appropriate actions and interact effectively on another cultural system's terms. Multicultural learning is a normal human experience as even within their own families students are faced with „sub-cultures“ or „micro-cultures“ that can vary greatly and require differing responses. Humans are capable of „culture-switching“ like „code-switching“ in language without abandoning their own cultural identity. Institutions for teaching music can give students opportunities to practice skills and develop knowledge within widely varying cultural systems and expect them to acquire cross-cultural literacy for negotiating processes and dynamic change as a part of their education.

Challenging Cultural Evolutionist Ideals

British anthropologist John Blacking presented a thoughtful and wide ranging definition of music as „humanly organized sound“ [4, p. 10]. Music students are often overwhelmed with cultural evolutionist thinking that valorizes music in Moscow, Vienna, or New York as the pinnacle of human musical evolutionary processes — the idea that „Our music is the best.“ While each person may value his or her own musical system as the most satisfying and applicable, the assumption that other musical systems are primitive or not as intrinsically good cannot be institutionalized if students are to begin to understand other culturally engrained musical responses to environment and myriad aspects of human life. Any assumption of cultural superiority limits possibilities for expanded or comprehensive musicianship.

Citing demonstrated human capacities for developing proficiency in multiple musical systems, ethnomusicologist Mantle Hood first developed the concept of world music performance-study groups at the University of California at Los Angeles in the 1950s [5, p. 3]. Since the concept of stage performance is not part of music making in many places around the world, a study group allows students to experience what it feels like to recreate music from other cultural traditions without the requirements of stage performance. Keeping the music making in a study group also helps to address the problem of time limitations for developing performance skills in an academic setting bounded by semesters. World music study groups have developed into performance groups in many places in the United States and Western Europe. Ethnomusicology teachers and the leaders of these ensembles seek to present and valorize alternative musical systems and approaches to creativity and to create a reasonably authentic aesthetic experience for the performers and the audience.

The Wyoming Gamelan Chandra Wyoga and the Sikuris de Wyoming are active world music performance-study groups based at the University of Wyoming in Laramie. The gamelan rehearses and performs music from Bali, Indonesia under the teaching and direction of I Made Lasmawan, an

Indonesian gamelan master living in the nearby state of Colorado. The sikuri ensemble rehearses and performs large group panflute music from the South American altiplano of Peru and Bolivia, and maintains close ties with ensembles in Puno, Peru and El Alto, Bolivia. Members of both ensembles must learn to play Balinese or Peruvian instruments in unfamiliar community oriented styles, and perform in full costume with appropriate ceremonies and actions to accompany the music. The ensembles use instruments created and shipped from Bali, Peru, and Bolivia, that must be meticulously maintained in the high altitude dry conditions of Laramie.

Embodiment of Experience

Anthropologists have documented and explored concepts concerning the ways that humans are affected by sensory perceptions and actions. Csordas emphasizes perception and practice in the embodiment of individual experience [6, p. 7], which encourages an active participatory environment for understanding ways musicians can experimentally comprehend how people live and create music in other cultural settings. Drawing on the thinking of Merleau-Ponty and Bourdieu, he establishes the human physical body as the subject of culture [6, p. 5]. The body both projects itself on the world around, and is socially informed for processing change through prior experience and sensing.

Katheryn Geurts rejects the thinking behind approaches in neurology, biology, physiology, and psychology that assume that all humans possess identical sensory capacities and that cultural differences are inconsequential. „Sensing“ is profoundly embedded in the foundations, cultural identity, and ways of living in a particular society [7, p. 3]. In her book „Culture and the Senses,“ she focuses her study on Anlo-Ewe-speaking people of West Africa, seeking to show how differently their sensory model privileges kinesthesia and sound. Her first chapter proposes adding *balance* as a sixth sense, with its base in the cochlea or macula of the inner ear. Anlo-Ewe people consider balance in every sense to be an essential part of being human, giving it priority greater than among people with Euro-American cultural backgrounds. Geurts argues that sensory order is one of the most basic parts of „making ourselves human“ [7, p. 5]. The sensory order of a group forms the basis of the sensibilities of individuals who have grown up in that cultural setting. „Sensory orders vary based on cultural tradition“ [7, p. 17] and reflect the differing sensoriums of each cultural group. Sensoriums encode moral values learned at an early age through childhood socialization processes, and shape notions of identity and sense of self as well as understanding and experiences of health and illness.

Steven Feld wrote about music making among the Kaluli people living in the Bosavi forest of Papua New Guinea for whom *dulugu ganalan*, or „lift-up-over sounding,“ the richly layered natural sounds of the forest, is a metaphor for egalitarian features of society and the model for Kaluli music making [8, p. 77]. As in nature, unison or discrete sounds do not appear and egalitarian features of the society are reflected in the structure of the extensively overlapping and alternating humanly produced sounds [8, p. 83]. In contrast with western based choirs, marching bands, drum and bugle corps, and even symphony orchestras and symphonic bands, no Kaluli sounds are performed unison, and drumming which may appear disorganized or inaccurate is actually reflective of environment and societal values [8, p. 82]. Christian pastors recognize Kaluli melodic singing abilities and their beautiful voices, but complain that they can never sing together to create rhythmic unison [8, p. 94]. Sound images created through singing are much more evocative for Kaluli than visual ones because of the prominence of sound over sight for negotiating their dense rainforest environment. Bird sounds in particular embody Kaluli identification with the forest and feelings about death and abandonment.

Benefits of Performing Ethnomusicology

Student engagement in music making has been enhanced by active participation in both the Wyoming Gamelan Chandra Wyoga and the Sikuris de Wyoming. Students and community members often enjoy the community-based aspects of the music in which no one person is a soloist or „virtuoso.“

This offers an alternative to the highly individualistic model traditionally taught in American and Moldovan music schools.

This is most easily demonstrated in the basic arrangement of pipes for playing large group Peruvian style panflute music. Each person has only half of the notes of a diatonic scale, *do-mi-sol-si-re-fa* on one set of pipes and the corresponding *si-re-fa-la-do-mi-sol* on the other set. No single person can be called on to play a melody alone, but must have at least one other player to have a complete set of notes. This hocketing style is enhanced by the richness of parallel thirds, fourths, fifths, and octaves according to the specific style.

Similarly, it is impossible to create the compelling rhythmic drive of Balinese gamelan music with a single player. At least eight players are necessary to create the fullness of sound represented by the gong cycle, low melodic instruments, flashy ornamentation, and rich „detuned“ nature of most gamelan music. Players depend fully on the capability and dedication to perfection of other members.

Participation in gamelan or sikuri ensembles is rewarding for people who want to play music but are not enamored by the promised rewards of solo playing valorized in music schools in Wyoming and Moldova. They are able to be part of a special group in an institutional setting at the University of Wyoming, and enjoy the complexity and camaraderie of music making without the pressure to be a soloist that is common for players of instruments like violin, flute, cello, piano, or nai. Students playing music outside of the commonly accepted cultural practices of schools of music, are able to construct imagined selves and imagined worlds beyond their immediate surroundings.

Problems

The expense of purchasing and shipping instruments from a faraway place limits creation of musical ensembles. In Wyoming, the instruments for the Balinese gamelan were purchased with money from a special fund in the Department of Music. A faculty member who wished to use the same amount of money to purchase a single expensive violin challenged the expenditure for making and shipping the entire ensemble of instruments from Bali, Indonesia. The committee overseeing the fund eventually agreed to the broader educational value of the gamelan instruments.

Vocal forms are the most inexpensive option for creating world music ensembles. While teachers must be careful not to simply use western style arrangements for choir, methods for teaching Bulgarian polyphonic forms and Mbuti hocketing styles have been developed. The set of panpipes used by the Sikuris de Wyoming were relatively inexpensive, and could even be reproduced using copper or plastic pipe available locally.

It is difficult to develop performance level proficiency in any style of music within the limited time and resources of most educational institutions. The high level of dedication required from a faculty member often means having to teach or coordinate these ensembles without pay and at a considerable personal cost of time, money, and energy. Additionally, members must volunteer large amounts of time to rehearse, listen to recordings, and plan for performances.

Issues of authenticity and even permission to perform on certain instruments are common. The Wyoming ensembles are closely related to musicians from Bali, Peru, and Bolivia and enjoy the praise and approval of people making similar music there. However, in many places faculty who are keen to promote performance of types of music outside of the norm must face opposition from people claiming some kind of ethnic sovereignty over making „their“ music. In Wyoming, I never will perform on Native American flute because I respect the Arapahoe, Shoshone, and Blackfoot tribal requirement for permission from an elder.

Conclusion

The problems related to performing ethnomusicology are far outweighed by the benefits. Students participating in world music ensembles understand the arbitrary nature of applying cultural evolution-

ary values to music making. They are allowed to experience and embody music making that represents cultural settings and processes that will enhance their intrinsic understanding and ability to learn and adapt to new situations with people from distant places, and augment their musical capabilities.

Bibliographic references

1. KINGSBURY, H. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
2. ASKEW, K. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
3. TURINO, T. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. **In:** *Ethnomusicology*. 43(2): 221-225, 1999.
4. BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
5. HOOD, M. The Challenge of Bi-Musicality. **In:** *Ethnomusicology* 4(2):55-59, 1960.
6. CSORDAS, T. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **In:** *Ethos* 18(1): 5-47, 1990
7. GEURTS, K. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press, 2002.
8. FELD, S. Aesthetics as Iconicity of Style, or „Lift-up-over Sounding“: Getting into the Kaluli Groove. **In:** *Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113, 1988.

Arta teatrală

ESTETICA PROVOCATIVĂ ÎN DINAMICA TEATRULUI CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

PROVOCATIVE AESTHETIC IN THE DYNAMICS OF THE CONTEMPORARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANGELINA ROȘCA,

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

Acest articol relevă condițiile apariției esteticii provocative în Republica Moldova, dar și specificul evoluării acesteia. Este investigată practica teatrală alternativă în teatrele independente și în proiectele individuale ale creatorilor. Autorul urmărește în ce mod concepția „in-her-face theater“ s-a impus în Republica Moldova prin textele agresive ale Nicoletei Esinenco și prin activitatea Teatrului Spălătorie.

Provocativitatea, percepută de actuala generație de artiști din RM ca practică socială, este reflectată prin spectacolele care țin în teme tabuizate, de la cele sexuale (Monoloagele vaginului în regia N. Cozaru, Rogvaiv în regia lui B. Georgescu) la cele sociale (Mame fără p...dă, Footage, Radical.md, RH II Pozitiv, A(II)Rh+ scrise și regizate de N. Esinenco; Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonalds de Rodrigo Garcia și Nekrotitanium după Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș în regia L. Țicu; A șaptea Kafana alcătuită de M. Fusu, D. Crudu și N. Esinencu, Casa M. în regia L. Țicu) ș.a.

Cuvinte-cheie: estetica provocativă, teatru fără reguli, verbatim, in-her-face theatre, teatru-document.

This article is devoted to conditions that led to the emergence of provocative aesthetics in Moldova and its specific evolution. It investigates the alternative theatrical practice of independent theatres and individual projects of theatrical creators. The author pursues how the concept of „in-her-face theater“ was imposed in Moldova by Nicoleta Esinenco's aggressive texts as well as by the events hosted by the „Laundry Theater“. The provocativity, perceived by the current generation of Moldovan artists as a social practice, is reflected in performances targeted at taboo subjects, from those sexual (The Vagina Monologues directed by N. Cozaru, ROGVAIV directed by B. Georgescu) to those social (The Mothers Without C..ts, Footage, Radical.md, RH II Positive, A (II) Rh + written and directed by N. Esinenco; The Story of Ronald, the McDonald's Clown by Rodrigo Garcia and Nekrotitanium by Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș directed by L. Ticu, The Seventh Kafana compiled by M. Fusu, D. Crudu and N. Esinencu; Casa M. (My House) directed by L. Țicu) etc.

Keywords: provocative aesthetics, no rules theatre, verbatim, in-her-face theatre, theatre-document.

De la începutul anilor 1990 până în prezent urmărim un joc al tradiției cu inovația. Până în 1989 tradiția înseamnă estetica stanislavskiană, iar inovația o afișează estetica vahtangoviană. Apoi cea din urmă devine tradiție (de această dată predispusă spre varii sinteze cu alte estetici), iar postmodernismul aduce soluții inovatoare, inclusiv în efortul de relectură a clasicilor. Astăzi inovațiile vin din partea teatrului provocativ, unica regulă a căruia este *teatru fără reguli*.

În societatea post-totalitară din RM se schimbă raportul între fenomenele *marginality* și *mainstream*. Noțiunea de *tranzit* ajută să vedem în lumină nouă problemele perioadei de trecere și influența acesteia asupra marginalizării mișcării teatrale. Provocativitatea artistică, percepută de Iu. M. Lotman ca factor de autodezvoltare a culturii, se conturează ca fiind principala strategie de acțiune asupra spectatorului.

La început de mileniu în RM se practică teatralitatea axată pe interferența teatrului cu celelalte arte, amplificând formele de *teatru-dans*, *teatru-muzică*, *teatru-film*. Reprezentative în acest sens sunt producțiile realizate de Sandu Vasilache la TNME (*Amorul dănțuie și feste joacă*) după W. Shakespeare); Sandu Grecu la Teatrul *Satiricus* (*Carmen* după Prosper Merimee, *Metamorfozele-II* după Ovidiu); Boris Focșa la Teatrul *Luceafărul* (*Mascarada* de M. Lermontov, *Cabaret Jacksonville* de Nina Mazur) etc. În aceste mixaje deja se găsesc modeste componente provocative, ținându-se cont de mediul format pe principii și sisteme rigurose construite. Ele produc anumite mutații ale mișcării artei spectacolului din zona teatrului dramatic în zona teatrului postdramatic, situându-se, totuși, la periferia riscului artistic.

În teatrele statale parțial se implantează teatralitatea agresivă, cu joc grotesc, cu gaguri și atracții-oane, cu personaje stranii și teme atipice. Meditațiile despre lumea contemporană și soarta omului în această lume sunt materializate în forme șocante. Noua realitate teatrală creată de Mihai Fusu cu *Povești de familie* de Biljana Srbjancic (TNME) a luat toate premiile posibile la Festivalul Național de Teatru din Chișinău (2006), lucru fără precedent în istoria teatrului național. La TEI Veaceslav Sambris încearcă o expresie teribilistă prin spectacolele *Șefe* de Werner Schwab (2009) și *Veghe* de Morris Panych (2010). Mult mai puternic, însă, spiritul provocator se manifestă în teatrele independente.

Istoria nu o singură dată ne-a demonstrat că avangarda se dezvoltă mai activ în experimentele din laboratoare și studiouri, acestea poziționându-se la polul opus teatrelor oficiale. Teatrul din RM nu face excepție în acest sens.

Sistemul teatral osificat, ostil în cea mai mare parte inovațiilor de orice gen, este ocolit încă de prin 1997 de Centrul de Arte *Coliseum*, justificându-și existența atât printr-un model nou de organizare, cât și printr-o suită de spectacole atipice peisajului teatral de pe aceste meleaguri. Aici sunt susținute producțiile: *A șaptea Kafana* (2001) cu texte adaptate de M. Fusu, D. Crudu, N. Esinencu în regia lui Mihai Fusu; *Actorul Carp* de Nicolae Negru în regia lui M. Fusu (2007); *Frankie și Johnny sub Clar de Lună* de Terrence McNally (2002), *Monoloagele vaginului* de Eve Ensler (2007), ambele montate de Nelly Cozaru; *Casa M* (2010) cu texte adaptate și montate de Luminița Țicu. Și ce e important, aici se naște Teatrul document, vehiculat în multe țări, printre care Britania și Rusia, în practicile *Royal Court Theatre* și *Temp doc*.

Estetica documentară este pentru cei ce fac parte din Noua dramaturgie o posibilitate de a rupe cu teatrul clasic. Teatrul ce translează voci umane reale devine o modalitate de formare a unei noi poziții în spațiul artistic. Provocativitatea este percepută de actuala generație de artiști din RM ca practică socială. Ei sunt tentați să modeleze societatea aflată în schimbare, profesând un gen de teatru-conștiință, ceea ce înseamnă: să vorbești în mod provocator cu publicul despre imperfecțiunile lumii înconjurătoare; să te implici în tumultul problemelor sociale; să faci spectacole active, capabile să îndemne la luarea unei atitudini; să integrezi dimensiunea autentică a personajelor și a situațiilor; să-ți trăiești profesia ca o misiune. Caracteristicile enumerate se aplică integral spectacolelor de mai jos.

Procedeele provocative sunt utilizate cu scopul deconspirării motivelor ascunse. De exemplu în *A șaptea Kafana* și în *Casa M* remarcăm interviul provocativ, acesta incluzând metoda interogării latente, efectul momentului neașteptat. Textul este scris în tehnica „verbatim” a teatrului documentar, livrat apoi spectatorilor în formă de monoloage-confesiuni. În primul spectacol, realizat de *Coliseum* în colaborare cu DDC (Elveția), istoriile sunt decupate din destăinuirile reale ale tinerelor din Basarabia, exploatate în bordelurile din Balcani. Echipa de creație a izbutit să obțină de la ele câte două povești despre cea mai comică și despre cea mai tristă aventură a lor. Cuvântul *Kafana*, scris cu litera K (străină limbii române), este unul sugestiv, enigmatic. Iar cifra șapte, prin magia ei, conferă titlului o conotație metafizică. În cel de al doilea proiect creat de Centrul de Arte *Coliseum* cu susținerea financiară a Misiunii OSCE în Moldova) Luminița Țicu fixează mărturiile victimelor violenței domestice, de altfel, destul de numeroase în Moldova. Monoloagele sfâșietoare din *Casa M* corespund întocmai confesiunilor orale sau scrise.

Prin spectacolele de acest gen teatrul își dobândește funcția de art-terapie, ajutându-i pe oameni să capete curaj, să depășească frica (traficantilor, sau „pozorului“, adică a rușinii de a scoate gunoierul din casă). Situația o putem asocia scenei din filmul lui Andrei Tarkovski *Oglinda*, unde, după o îndelungată inhibare, eroul se eliberează de tensiune prin a striga: „Eu pot să vorbesc!“.

Dacă artiștii postmoderni utilizează strategia autopersiflării, artiștii provocativi recurg la strategia epatării și agresivității jocului. Astfel, spectacolul *A șaptea Kafana* este foarte fizic. Regizorul construiește mizanscene dure ale corpurilor, care se convulsionează în varii combinații plastice ale brutalității. Iar în *Casa M.* fiecare dintre monoloage este însoțit de acțiuni fizice extrem de nervoase. De cele mai dese ori ele sunt legate de borcanele foarte mari de sticlă pe care, rând pe rând, femeile le umplă cu: materia fecală din WC, resturi de mâncare, mațele și penele smulse din găina. Spectatorii aflați la doar câțiva pași de spațiul de joc tip studio sunt supuși unui act de cruzime în momentul în care este opărită și jumulită găina, deoarece ritualul culinar capătă aici o altă conotație. La fel se întâmplă și cu umplutura din borcane, ce ajung să expună, de fapt, toată mizeria ascunsă de ochii lumii în interiorul eroinelor abuzate. Urmărim la fiecare dintre ele aceleași rotații de atitudini aduse prin repetitivitate la absurd: „Mai întâi m-a iubit, pe urmă a început să mă bată“... [1]. Împărtaşind aceeași soartă, femeile mai întâi sunt maltratate, apoi își iartă călăii... Și așa la infinit. Fără nici o mișcare înainte. Actrițele învârt roțile bicicletei pe loc cu un aer resemnat și cu ochii țintiți în gol.

Forța ambelor producții rezidă din desprinderea de maniera rigidă de a prezenta documentul la prima persoană, spre căutarea unei soluții pe alt plan: *Kafana* — pe plan simbolic cu accente metafizice, *Casa M.* — pe planul esteticii *trash*. Jocul actorilor trădează o vibrație psihologică bine ascunsă în interior.

Spectacolul *Casa M.* a participat la: Premiul Național de Teatru și Festivalul *Золотая Маска* din Moscova, 2011; Festivalul Dramaturgiei Românești din Timișoara, România, 2011 (Premiul *Ioan Strugari* pentru cea mai bună interpretare este acordat actrițelor Snejana Puică, Mihaela Strâmbeanu, Ina Surdu și Irina Vacarciuc); Edinburgh Festival Fringe cu sprijinul ICR Londra, 2011 (nominalizat la Premiul pentru Libertatea de Expresie, acordat de Amnesty Scoția); Festivalul Internațional de Teatru din Tbilisi, Georgia, 2012; Festivalul Național de Teatru *I. L. Caragiale*, București, România, 2012 (**Premiul Tânăra Speranță** al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru).

Începând din 2010, proiectul *Casa M.* face parte din Programul Antitrafic și Gender al Misiunii OSCE în Moldova. Spectacolul ce aduce în fața spectatorilor „experiențe traumatizante ale celor patru femei care au suferit de cel puțin una dintre formele de violență sau, mai grav, de toate formele de violență: abuzul fizic, psihologic, emoțional, verbal sau sexual“ urmează să fie prezentat în diferite orașe de pe ambele maluri ale râului Nistru. [2]. „Violența domestică trebuie tratată ca o problemă socială, nu ca o chestiune personală de familie. Piesa reprezintă o chemare la acțiuni pentru noi toți“, a susținut Ambasadoarea Jennifer Brush, Șefa Misiunii OSCE în Moldova [3].

De regulă, pentru necesitățile actului teatral sunt adaptate baruri, ateliere ale pictorilor, săli de expoziție, terase în aer liber. Așa, în 2009, barul 513 din subsolul Teatrului *Luceafărul* servește drept acoperiș pentru proiectul independent *Club 513* lansat de Mihai Fusu. Spectatorului îi sunt servite texte de Nicoleta Esinencu, Rodrigo Garcia, Neil LaBute, Ivan Vârâpaev. Aici se naște spectacolul *RASSM*, important și ca mesaj, și ca formulă artistică inedită. Compus dintr-o serie de poezii proletcultiste, aparținând poezilor transnistreni proletcultiști din perioada interbelică, monospectacolul regizat și interpretat de M. Fusu cumulează trăsături din arta futuristă rusă, formele specifice seriei de pancarde rusești *Окна сатиры ПОСТА* din perioada 1918—1920 și filmele cu desene animate sovietice. Patosul agitației pe care și l-au însușit promotorii fanatizați ai utopiei comuniste și infantilismul textelor scrise în limba moldovenească sovietică sunt cărămizile acelei fabrici absurde, care-și aruncă ziditorii pe conveierul morții. Rând pe rând cad poezii zdrobiți de gloanțele cekistilor, imitând parcă, prin ritmicitate, rima versurilor înflăcărate.

Centrul Expozițional *Constantin Brâncuși*, la rândul său, găzduiește Compania independentă Mobile European Trailer Theatre (METT) a Nicoletei Esinencu cu cinci reprezentații ale performanței

Antidot. Creat în coproducție cu Goethe Institut, el a participat la proiectul european *After the Fall* (celebrând căderea Zidului de la Berlin) și a fost secundat de actorii Rodica Oanța, Valeriu Pahomi, Veaceslav Sambriș și Doriana Talmazan. Pasiunea implicării în viața unui spațiu social Nicoleta Esinencu o demonstrează, semnând textul și regia, în mai multe performance-uri jucate în diverse spații independente: *Mame fără p...dă* (Club 513, apoi la atelierul lui Mircea Guțu din str. București 68, et. 4); *Footage, Radical.md* (terasa *Orpheus* de la Uniunea Scriitorilor). Iar la 28 noiembrie 2010 ea devine unul din fondatorii teatrului independent numit *Spălătorie*, în barul *Gin Do & Contrabass*. Tonul cruzimii, ironiei și al contestării se face auzit atât în performance-ul *A(II)Rh+*, pe care N. Esinencu îl realizează cu propriul text, țintind în cetățenii contaminați de rasismul și naționalismul patriotard (premiera 6 decembrie 2010), cât și în performance-ul montat în limba rusă de Viorel Pahomi cu Iana Lazar și Alexandr Chiciuc. Regizorul își expune viziunea în felul următor: „*Fuck you Europe* este un performance care unește două texte de Nicoleta Esinencu (*Fuck you, Eu.ro.Pa!* și *A(II)Rh+* într-un dialog despre generația oamenilor care s-au născut într-o țară, au crescut în alta și acum trăiesc în a treia. Generație, care se împarte în oameni indiferenți sau fanatici, ignoranți sau cu poziții (pseudo) patriotice radicale“ [4]. În performance sunt folosite materiale de o violență extremă, fapt pentru care este nerecomandat celora sub 16 ani! La 22 iunie 2011, cu sprijinul ICR *Mihai Eminescu* din Chișinău, Teatrul *Spălătorie* organizează *Dialog despre arta activă, rolul arhivei în practica artistică și noile dramaturgii* cu participarea invitaților din România: Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Irina Gâdiuță, Nicolae Manda, Iulia Popovici.

Tendința teatrului contemporan al RM este cea de a distruge tabuurile de orice gen, de la cele sexuale la cele sociale. Ghidată de responsabilitatea și curajul de a aduce în dezbatere publică problema monopolizării plăcerii bărbatului, Nelly Cozaru aruncă cu *Monoloagele vaginului*, spectacol redenumit apoi *Monoloage foarte intime*, o adevărată bombă în mijlocul societății inerte. Aici și-a găsit reflecția necesitatea creatorilor, de altfel conștienți de restricțiile materiale, morale, juridice pe care le impune realitatea înconjurătoare, de a depăși hotarele obișnuitului, permisului. Pe ecran apar cadre documentare cu nașterea copilului. În prim plan — capul fătului, ieșind din vagin. Șochează și gradul de contrast al producției de acest gen cu cerințele sociumului. Drept consecință inițiativa creatorilor de a revendica dreptul femeii de a se realiza pe plan social, dar și pe plan intim, avându-se în vedere dreptul la plăcere, se ciocnește de proteste ale publicului. Spectacolul este suspendat. Pe 8 octombrie 2007 Dumitru Crudu moderează la Uniunea Scriitorilor discuții aprinse pe marginea acestui caz. S-au făcut văzute, cu această ocazie, multe alte probleme ale societății, inclusiv tentativele agresive ale unor asociații religioase (mai ales Asociația *Fericita Maica Matrona*) de a se implica în procesul de creație.

Calea străbătută de Nelly Cozaru o urmează *Rogvaiv* (la 20 iunie 2011, Teatrul *Spălătorie*), un performance de artă activă (produs în cooperare cu Centrul Cultural German ACCENTE și susținut de ERSTE Stiftung) împotriva oricărei forme de discriminare, accentul punându-se pe homofobie. Spectacolul-document, la care și-au dat concursul regizorul din România, Bogdan Georgescu și interpreții Emilian Crețu, Veaceslav Sambriș, Ina Surdu, Doriana Talmazan, Irina Vacarciuc, decupează opinii reale, aparținând personalităților cunoscute ale vieții publice din Republica Moldova, ce atestă intoleranța vădită față de subiectul abordat. Proiectul în cauză face parte din programul *Rezidență Călcătorie* al Teatrului *Spălătorie*. Acesta „își propune crearea unei platforme de lucru și interacțiune între tineri artiști independenți din Republica Moldova și artiști invitați, atât din Moldova cât și din străinătate. Scopul principal al acestui program al Teatrului *Spălătorie* este schimbul de mijloace de expresie și lucru pentru proiecte performative angajate, responsabile, implicate direct în societatea și contextul în care au loc — un spațiu de intersecție pentru artiști cu perspective și din realități diferite, care prin lucru la un proiect comun își dezvoltă fiecare mijloacele de expresie, perspectiva critică, personalitatea artistică“ [5]. *Rogvaiv* tocmai este rezultatul unei rezidențe de o lună pe care regizorul-dramaturg a avut-o în Republica Moldova.

Drept act de contrazicere a tabuurilor se prefigurează a fi Laboratorul Teatral *Foosbook* (produs de Teatrul Unui Singur Actor în atelierul pictorului Mircea Guțu) cu spectacole trăsnete, presurate din plin cu umor negru și cuvinte licențioase: *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonalds* de Rodrigo Garcia (2010) și *Nekrotitanium* după Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș (2011), ambele în regia Luminiței Țicu. Iată comentariul ce însoțește ultima reprezentație: „Republica Moldova ar fi un tărâm al nesiguranței și criminalității, în care oamenii sunt impulsivi, agresivi și imprevizibili! *Nekrotitanium* pune în discuție anume această prejudecată. Personajele sunt alăptate cu votcă și nu cu lapte, ei vomită când beau din greșală apă, sunt zvântați în bătai de părinți, sunt violenți și cruzi,ucid și sunt uciși cu sânge rece, lăsând sau îngroșând grămezile de cadavre din jur, indiferent că acest lucru se întâmplă la praznice unde lumea a mâncat chifteluțe de porc bolnav sau pe câmp unde sunt călcați de buldozere. Cum sunt oamenii, așa e și oglinda! Oricum ar fi, romanul nu se vrea a fi unul identitar, el rămâne a fi un roman persiflant și parodic, cu o intrigă polițistă strecheată pe alocuri în care totul este luat în pinte până și crima Romanul ne amintește de Planeta Moldova până într-un punct, căci nu e doar pur divertisment...” [6].

Sigur, nu toate teatrele independente sunt provocative. De pildă *Studio Geneza Art (Floare albastră)* după M. Eminescu, *Cârlanii și muza de la Burdujeni* de Constantin Negruzzi, *Lacrima* după Gri-gore Vieru) și Teatrul U.S.A. a lui Andrei Sochircă de la Casa Actorului UNITEM (*Meniu de post, Dați totul la o parte ca să văd* de Eugen Cioclea) au o altă orientare. În majoritatea cazurilor, însă, teatrele independente se ambiționează să demonstreze capacitatea practicilor marginale de a schimba paradigma culturală prin crearea valorilor alternative. Se conturează ideea că până și acțiunile provocative ale experiențelor marginale, care apar, la prima vedere, ca și comportament antisocial — cum este în *Radical din MD*, regizat de Nicoleta Esinencu, urinatul pe mangal la terasa *Orfeus* de la Uniunea Scriitorilor, instituția ajungând, în opinia autorilor, un cadavru spiritual, — pot deveni un factor prosocial important, capabil să stimuleze individul și societatea.

Analiza savantă a manifestării fenomenelor *marginality* și *mainstream* în societatea post-totalitară din RM, pe care ar trebui să o facă teatrolgia națională, va ajuta la depășirea contradicțiilor între valorile tradiționale și cele create de noua realitate culturală.

În vederea stimulării proceselor înnoitoare în esteticile teatrale din Republica Moldova merită să ținem cont de faptul, că întreg teatrul mondial trăiește la răscruce de milenii fenomenul dezintegrării sistemelor artistice. Astăzi, fluctuația stilistică și metodologică a devenit o adevărată patimă. Practicienii sunt atrași de un *freestyle* bazat pe amestecul formulelor estetice din cele mai diverse ecuații. Și nu este exclus că pe viitor inovația, în acest univers cultural, va veni după o perioadă de saturație și negare (așa cum se întâmplă în alte spații teatrale) prin reincluderea formulei stanislavskiene, pe nedrept asociată ideologiei totalitare, în caleidoscopul de forme sintetizante, pe care ni-l dorim mult mai variat. Așa s-a întâmplat, ca să aducem doar câteva exemple, cu spectacolul *Trei surori* de A. P. Cehov în regia lui Tompa Gabor (prezentat cu mare succes la FNT *I. L. Caragiale* — 2009 din București) și cu spectacolul *Ulciorul spart* de Heinrich von Kleist în regia lui Peter Stein (prezentat la Premiul Europei pentru Teatru — 2011 din Sankt Petersburg).

În concluzie, putem afirma că, deși tactica de șoc social este una pe cât se poate de eficientă în mânărea societății spre schimbări (lucru greu de supraapreciat în perioada de tranziție), comunitatea nu trebuie luată mereu prin surprindere, servindu-i-se mesaje pe care aceasta nu este gata să le recepționeze. Bulversarea la nesfârșit a orizontului de așteptare a spectatorilor, obișnuiți cu subiect tradițional, intrigă ș.a., poate îndepărta spectatorul de teatru. Astfel, în loc să încheiem un dialog cu el, nu vom face altceva, decât să-l întrerupem. Avem nevoie de producții de calitate în stare să trezească emoții puternice nu doar prin a scandaliza cu tehnici provocative, dar și prin a aduce o mare satisfacție cu un bogat spectru de mijloace și procedee artistice.

Referințe bibliografice

1. „Mai întâi m-a iubit, pe urmă a început să mă bată“... Citat din piesa-verbatim *Casa M* (needitată).
2. CIODARU-CEAUȘESCU, I. *Protest împotriva indifferenței umane* [online]. [cit 19 noiembr. 2012]. Disponibil pe internet: <<http://www.aesgs.ro/page.php?id=11&s1=100&s2=67>>.
3. *Spectacolul social „Casa M.“ desfășurat în premieră în Transnistria și Găgăuzia cu susținerea OSCE* [online]. [cit 19 martie 2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.osce.org/ro/moldova/96859>>.
4. [online]. [cit 29 martie 2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.spalatorie.md/performances/view/174>>.
5. „Rogvaiv“ la Teatru Spălătorie din Chișinău [online]. [cit 2 aprilie 2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.agentiadekarte.ro/2011/06/%E2%80%9Erogvaiv%E2%80%9D-la-teatru-spalatorie-din-chisinau/>>>.
6. Din caietul de sală al spectacolului *Nekrotitanium* după Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș (Teatrul *Fusbook*).

RELECTURA TEXTULUI CLASIC — CRITERII, METODE, CLIȘEE

REREADING OF A CLASSIC TEXT — CRITERIA, METHODS, CLICHÉS

ANATOL DURBALĂ,

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

Punerea în scenă a unui text clasic nu doar necesită dar și obligă autorii de spectacole la o revizuire, relectură a acestuia, care ar corela sub toate aspectele creația lor cu cea a autorilor de texte. Modernitatea textului clasic, însă, deseori nu străbate într-un spectacol modern, deoarece metodele și criteriile de relectură sunt raportate la propriile lor clișee, iar uneori chiar la clișeele clișeelelor, denaturând în acest fel actul teatral în sine. Astăzi autorii de spectacole de multe ori apelează la tot felul de efecte speciale pe care le înghesuie în canoanele unei anumite școli sau tehnici teatrale, pretinzând la modernitatea mesajului în timp ce nu fac decât să scoată în evidență doar modernitatea mijloacelor de expresie. În această lucrare se încearcă cercetarea și revizuirea a însuși metodelor și criteriilor de relectură a textului clasic.

Cuvinte-cheie: criteriu, metodă, principiu, procedeu, clișeu, relectură, modern, sistem.

Staging a classic text not only requires but also obliges the production authors to a text revision and rereading that would consequently link, under all aspects, their creation with the one of the authors' texts. The modernism of a classic text, however, is often unperceivable in a modern production because the rereading methods and criteria are related to the authors' own clichés, and sometimes even to the clichés of the clichés, thus distorting the theatrical act itself. Nowadays the production authors frequently use various special effects that they squeeze into the frames of a certain school or theatrical techniques, claiming the modernism of the message while in fact emphasizing just the modernism of the means of expression. The purpose of this work is the study and revision of the methods and criteria of rereading the classic text.

Keywords: criterion, method, principle, behavior, cliché, rereading, modern, system.

Școala-studio MHAT din Moscova propovăduiește renumitul *sistem* al celui care a și inițiat Teatrul MHAT în 1898 K.S.Stanislavski, alături de V.I.Nemirovici-Dancenko și, nu în ultimul rând, Anton Pavlovici Cehov. Stanislavski a fost părintele *metodei acțiunilor psiho-fizice* și adeptul stilului realist. Pedagogii mei și-au făcut cu strălucire meseria și au implantat adânc în conștiința mea *principiile* acestei școli, pe care le apreciez și le consider de neînlocuit în cazul percepției profesiei de actor și a altor profesii afiliate teatrului.

Cu toate acestea, *sistemul* Stanislavski, după cum specifică însuși autorul lui, nu trebuie perceput drept un canon bisericesc, un cod de legi care urmează să fie respectat cu strictețe veșnic. Dimpotrivă, trebuie înțeles ca un instrument care necesită mereu ajustat scopului, timpului, specificului autorului și interpretului, etc. Discuțiile despre *criteriile* de ajustare ale *sistemului* Stanislavski au fost mereu acide și contradictorii. De cele mai multe ori s-a ajuns, însă, la concluzia că *sistemul* este învechit și

tot mai mulți regizori *moderni* susțin cu înverșunare că „Stanislavski a murit demult“, cum spunea regizorul Ion Sapdaru, de exemplu, în timpul punerii în scenă a piesei *Suflete moarte* de N.V.Gogol la Teatrul Național, lucru greu de contestat. Creatorii contemporani de teatru apelează mai des la Vahtangov și Meyerhold, lăsând în umbră faptul că particularitățile *metodelor* și mijloacelor de exprimare ale acestora sunt aproape la fel de *vechi* ca și număr de ani trecuți de la originea lor, cum și a celor ale *sistemului* Stanislavski, nemaipunând la socoteală faptul că Vahtangov și Meyerhold au fost și au rămas elevii lui Stanislavski.

Nu e cazul și nici scopul să mă adâncesc în detalii la această temă, dar îmi permit să susțin că, în ce mă privește, mai greu găsesc astăzi deosebiri foarte mari între *metoda acțiunilor psiho-fizice* a lui Stanislavski, *realismul fantastic* al lui Vahtangov sau *biomecanica* lui Meyerhold. Și asta pentru că din practică se știe: „Adevărul este unul, iar drumurile spre acest adevăr pot fi diferite“, — așa susținea actorul și regizorul de școală vahtangoviană Ilie Todorov. Mai exact, nu contest valoarea fiecăreia din aceste *metode*, le recunosc originalitatea, doar că nu văd rostul contrării despre care ar fi mai *bună*, mai *corectă* sau mai *modernă*. Și asta mă face să constat veșnica lor luptă în mințile teoreticienilor de teatru drept o veșnică perindare a stilurilor ce ține mai degrabă de modă, decât de adevăr.

Înclin să presupun că divergențele care apar la capitolul *metode* de lucru în teatru nu-și găsesc originea atât în drumul spre acel singur adevăr, cât în adevărul propriu zis. Or, cum se știe, fiecare își are adevărul său. Și asta e cu atât mai adevărat când este vorba de un text clasic, un text care a rezistat în timp. De cele mai dese ori întrebarea stă chiar mai simplu, dacă autorii spectacolului au un adevăr al lor, în sensul că: „E ușor a scrie versuri, când nimic nu ai a spune“, — vorba lui Eminescu. Astăzi actul artistic sau artisticul actului este cu regularitate ascuns după efecte speciale de scenografie, costum, trucuri și *clîșee* de interpretare, precum și trucuri și *clîșee* de montare. Or, iarăși lucru știut, posesia tehnicii actoricești sau a abecedarului regulilor scenei în vederea montării unui text scris în replici, nici pe departe nu înseamnă creație. Același Ilie Todorov spunea că teatrul este o tribună de la care noi, artiștii, avem deosebita ocazie să spunem ceva lumii, ocazie pe care nu o are oricine. Și un artist nu poate să urce la această tribună fără a avea ceva de spus. Acest ceva definește, de fapt, rostul, valoarea, calibrul și *modernitatea* operei de artă, dacă privește întru ceva consumatorul, adică spectatorul, opera respectivă sau nu. „Fiecare generație de spectatori percepe autorul clasic în felul său. Iată de ce am spus mereu că regizorul trebuie să caute suprasarcina spectacolului în sală (în parter). E necesar să cunoaștem complexitatea problemelor actuale pentru contemporanii noștri, să găsim clasicul, care le poate soluționa și să fim capabili a citi piesa, făcând abstracție de interpretările ei scenice anterioare. Această din urmă condiție este foarte importantă“ [1, p.71].

Poate *sistemul* Stanislavski este învechit, dar acest *ceva* care se cere spus de artist în scenă, indiferent de ce mijloace de expresie folosește sau de care *metodă* se lasă ajutat, se numește *suprasarcină*, unul din termenii de bază ai *sistemului* Stanislavski. Chiar dacă rostim un text shakespearian, scris acum 400 de ani, tot trebuie să ne întrebăm de ce îl spunem azi și aici? „Orice spectacol este în primul rând despre tine însuși. Nu contează în ce timp sau loc trăiesc personajele. Despre orice ai vorbi, întotdeauna tinzi să vorbești despre îndoielile și speranțele tale; despre ce ți se întâmplă și ce s-ar mai putea întâmpla; despre cum și pe unde te-ar duce viața“ [2, p.33].

Este ultimul lucru să lăsăm totul pe seama *modernității* textului, or, un text ca „Hamlet“, de exemplu, își are, bineînțeles, *modernitatea* sa indubitabilă. Pentru că Shakespeare și-a spus cu pana pe hârtie *ceva*-ul care l-a durut pe el atunci, iar noi urmează să ne spunem durerea noastră de acum, stârnită și hrănită prin textul lui Shakespeare, cu corpul nostru în spațiul scenic în care ne aflăm azi. Nu e suficient să ne mulțumim prin a-l ilustra pur și simplu. Altcumva, punerea în scenă a textului dramatic și-ar pierde rostul, ar fi suficient să dăm câte o carte spectatorilor, să-l poată citi. E ca și cum ai pretinde cunoștințe matematice prin simpla copiere a rezultatelor de la sfârșitul manualului.

În teatrul contemporan s-a înrădăcinat convingerea că necesitatea tratării *moderne* a textului este străină *sistemului* Stanislavski. Din simplul motiv că Stanislavski a montat piesa *Pescărușul* de

A.P.Cehov la MHAT în 1898 în stil realist, de exemplu, *sistemul* Stanislavski este etichetat drept unul *istoric* și, în consecință, arhaic. Oare faptul că Tovstonogov a montat demult *Căsătoria* de N.V.Gogol într-un fel, iar Andriy Zholdak adineaori cu totul altfel se datorează doar *metodelor* de lucru? Și trebuie oare Tovstonogov considerat vechi acum, iar Zholdak aberant atunci?

„A fi actor nu înseamnă a fi oricine, oricând, oriunde, ci a fi eu aici și acum“, — scria Stanislavski în „Работа актѣра над собой“. Mulți înțeleg acest postulat drept o regulă pentru jocul *eu în condițiile propuse*. Găsesc că nu numai. Stanislavski se referea, probabil, și la *suprasarcină*, la faptul că actorul trebuie să înțeleagă foarte bine cine este el, dincolo de cine este personajul interpretat, că actorul trebuie să găsească acea sacră legătură între textul autorului și convingerile sale proprii, între timpul piesei și timpul spectacolului, între locul acțiunii din piesă și locul, țara, orașul unde se joacă spectacolul azi și acum. Și dacă astăzi întru atingerea acestui scop se cer utilizate alte mijloace de expresie decât pe timpul lui Stanislavski, asta nu înseamnă că *sistemul* este învechit. Pentru că sistemul cere cu înverșunare o utilizare organică, specifică sarcinii, condițiilor și timpului. Acest lucru devine cu atât mai important, dar și mai dificil, însă, în cazul montării unui text scris mult înainte de anul când este montat. Și întrebarea *metodei* de lucru *stanislavskiană*, *vahtangoviană* sau alta, rămâne servantă întrebării *ce* montăm, *ce* vrem să spunem și *de ce* nu tăcem.

De-a lungul practicii mele scenice am lucrat la mai multe texte clasice, scrise de autori importanți mult înaintea montării noastre. Cum ar fi *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Visul unei noți de vară* de W.Shakespeare, *Ana Karenina* de L.Tolstoi, *Jucătorii și Căsătoria* de N.V.Gogol, *Prăpăștiile orașului* de M.Millo, *Apus de soare* de B.Delavrancea, *Tartuffe* de J.B.Moliere și altele. De fiecare dată mă întrebam, bineînțeles, cum se și cuvine conform școlii din care provin, ce poartă oamenii aceștia, ce mănâncă, ce beau, ce citesc, ce-i supără, ce-i bucură, etc. În perioada lecturilor la masă cea mai răspândită întrebare între colegi era „ce a vrut să spună autorul“? Astăzi, însă, tot mai mult în asemenea cazuri tind să mă întreb *ce* vrem să spunem noi? Și chiar dacă așa ar trebui să mă întreb în toate cazurile, nu numai când se montează Gogol sau Shakespeare, e mai dificil cu textele clasice, pentru că în piesele *moderne* aceste două întrebări diferite, ce vrea să spună autorul și ce vrea să spună interpretul, coincid și ascund în acest fel importanța diferențierii lor.

De fiecare dată când se monta un text clasic am auzit de zeci de ori regizorii spectacolelor respective menționând *modernitatea* textelor, întotdeauna regizorii își propuneau să facă un spectacol *modern* și, de fiecare dată, mă minunam de cât de *modern* sună astăzi „A fi sau a nu fi?“ a lui Hamlet, cât de proprie nouă este drama prin care trece Karenina sau cuplul Romeo și Julieta și de fiecare dată mă uimeam cât de diferită era măsura *modernității* spectacolului, cât de *istorice* rămăneau pe alocuri și cât de adânc își păstrau ascunse tainele textului autorii recunoscuți mari și *moderni*, lăsându-ne rezultate extrem de modeste râvnei noastre de a fi *moderni*.

Tentativele de a transporta brut textele clasice în timpurile noastre, *metodă* foarte des utilizată de regizori și în teatru, și în film, îmbrăcând personajele din secolele XVII-XVIII în blugi, înarmându-le cu laptopuri, iPad-uri și telefoane mobile, de cele mai multe ori obțineau efectul invers, aruncându-le cu câteva secole înapoi. Pofta nestăvilită a actorilor de a improviza nișel textul, a mai adăuga o interjecție, un accent sau o vorbuliță din slang pentru a spori *modernitatea* spectacolului aproape întotdeauna nu face decât să-l ieftinească. „Spectacolul de teatru, montat după o piesă clasică, nu poate deveni un eveniment cultural de rezonanță majoră, dacă în textul dramatic nu sunt relevate semnificații actuale — această axiomă nu mai trezește dubii. Determinând chintesența unei piese clasice, adică suprasarcina, după cum îi zicem în limbajul nostru profesional, căutăm sa evităm interpretarea simplistă, vulgarizarea. Dar, în practică, se întâlnesc frecvent texte clasice într-o variantă *modernizată* formal, devenind astfel banale. Deși, din punct de vedere teoretic, toți au acceptat ideea că actualitatea unei opere scrise cu mulți ani în urmă este determinată de asocierile ideilor care se produc la cele mai profunde niveluri ale semnificării și nu de procedeele aluziilor directe, adepții unui curent primitiv tendențios, care s-a compromis cu un deceniu în urmă, dar care, cu regret, se mai întâlnește și astăzi,

iar în ultimul timp ia amploare, supun tot mai des textele clasice unor modificări care le conferă, la prima vedere, o formă actualizată, dar distrug integritatea universului imaginar al operei și contravin viziunii artistice a autorului“ [1, p.63].

Numai în momentele când ne reușea să pătrundem adânc sub *pielea* cuvintelor, să redescoperim, practic, textul clasic, raportându-l la ziua de azi ca și conținut, mesaj, idee în primul rând, lăsând pentru faza secundă discuțiile despre formă și mijloace de expresie, textele clasice s-au lăsat supuse *modernizării*. Așa s-a întâmplat cu piesa *Jucătorii* de N.V.Gogol în montarea lui Todorov la Teatrul Național, când rutina iatacului liniștit din timpul lui Gogol, ca prin minune, s-a contopit cu plictisul celor două noptiere și o măsuță al hotelului provincial contemporan, dincolo de stilistica scenografiei, când durerea lui Iharev din secolul XIX a devenit atât de *a noastră* în secolul XXI, iar strigătele lui disperate din 1832: „Dracu să le ia pe toate! Nu face nici să muncești, nici să te străduiești ca un om cinstit!... Așa-i pe lumea asta; n-ai parte decât de păcăleli. Ducă-se la dracu de lume! Norocul se îndeasă numai în cel care e prost ca o ciubotă, care nu se gândește la nimic, nu înțelege nimic, nu face nimic și joacă doar panșarole cu cărți soioase, mizând o para chioară“ [3, p.190], lasă amprenta unui articol de ziar tipărit azi dimineață la Tipografia nr.1 din Chișinău. „Regizorul (Ilie Todorov — n.a.) a respectat larghețea textului (*Jucătorii* de N.V.Gogol — n.a.) și a subordonat comicul unui spațiu de referințe abundent, cu licențe și ironie de rigoare, obținând o autentică apropiere estetică a realismului teatral magic (nu socialist!) de esența metaforică ce plutește asupra lumii gogoliene. Directorul de scenă nu uită nici pentru un moment că cel mai puternic argument, capabil să declanșeze noi proiecte scenice, e prezentul“ [4, p.28].

În urma acestor observații am înțeles că procedura de *modernizare* a textului în vederea montării unui spectacol de teatru este pe cât de necesară, pe atât de complicată, îndărătnică și diversă. Sunt extrem de interesat și motivat să analizez, să aduc la un numitor comun și să conturez anumite *principii* de *relectură* a textului clasic, în special a textului gogolian, întemeiate în același timp pe legi verificate de-a lungul timpului, demonstrate și utilizate cu succes, cum și pe ipoteze noi, care se cer verificate întru a le fi demonstrat dreptul la existență sau, dimpotrivă, omise din lipsă de argumente. Nicolai Vasilevici Gogol este unul din autorii bine cunoscuți, mult și divers montați nu doar în Republica Moldova, dar și în tot spațiul ex-sovietic, precum și în întreaga lume. Gogol este un exemplu *clasic de clasicism*, dacă se poate spune așa, în sensul că textele sale au rezistat în timp nu doar prin lectura obligatorie în școlile de cultură generală, dar și prin faptul că tulbură în continuare cele mai nonconformiste minți ale regizorilor moderni, fiind prezente atât în repertoriul teatrelor cu tradiții clasice, cât și în cele ale teatrelor underground, teatre cu tendințe noi de abordare a materialului dramatic.

Gogol este autorul care a fost răstălmăcit în fel și chip de-a lungul timpului, trecând pe etajera clasificărilor de pe o poliță pe alta cu o ușurință, care presupune multă nesiguranță în toate cazurile de etichetare a creației sale, lăsând multe semne de întrebare atât asupra textelor propriu-zise, cât și asupra nenumăratelor forme de montare a acestora. „N-am izbutit să gădesc, încă, în literatura (uriasă) consacrată operei acestui mare scriitor (sigur, în paginile care mi-au căzut sub ochi) și copleșită plictisitor de interpretări mult prea apăsător sociologizante... nici o tâlcuire convingătoare. Cred că nici nu este prea lesne să se ajungă la așa ceva. Și asta și pentru că textul lui Gogol... se supune cu dificultate unor analize întreprinse cu instrumentele obișnuite. Și va continua să fie, socot, multă vreme o computere „rebelă“, greu de clasificat și deloc ușor de interpretat și de așezat într-un raft al literaturii ruse ori al celei universale“ [5, p.VI]. S-a alcătuit cu timpul o oarecare formulă după care se montează Cehov sau Caragiale, de exemplu, și nu s-a încetățenit deloc o opinie certă despre cum se montează Gogol. În acest sens, relectura textelor gogoliene permite mult curaj și lasă loc de speranță întru a descoperi lucruri noi, deoarece nu a prea rezistat și o clasificare a acestora la fel de mult ca textele în sine.

Chiar și traducerea textelor în cazul cercetării unei asemenea teme este extrem de importantă. Să nu mergem departe după exemple și să menționăm aici doar cazul traducerii de către Alexandru Kiriteșcu și Ada Steinberg în română a titlului piesei *Игроку* drept *Jucătorii de cărți*. O greșeală uriasă, în

opinia mea, deoarece cuvântul *узрок* din limba rusă nu specifică despre ce fel de jucători este vorba și lasă o trenă lungă în vederea definirii sensului acestuia. Și atât înțelegerea cuvântului, cât și a piesei în sine, odată ce acest cuvânt este pus în titlu, suferă schimbări radicale. Nu este vorba despre cartofori, este vorba despre jucători în sensul riscului, jocului de-a viața, de-a rostul și sensul existenței. „Ce e jocul de cărți pentru echipa de coțcari din piesa lui Gogol (*Jucătorii* — n.a.)? Un fleac, o distracție plictisitoare. Ce e vodca, ce e o masă bine gătită, o haină scumpă, ce e o fată frumoasă? Fleac. Plictiseală de moarte... Jocul genial *de-a alții*, de-a boierii, de-a bancherii, de-a ofițerii puși (chiar de dorința lor pătimașă de a juca) în situația de a juca situații aproape imposibile, situații care și în visurile cele mai oneroase se întâmplă rar — iată pasiunea supremă a eroilor jucători ai lui Gogol“ [6, p.50].

În același timp, limita sau muchia între clasic și *modern*, realist sau absurd, trece prin fantasticul și misterul care străbate toată opera lui Gogol, fără excepții. Concret și plin de detalii, Gogol a fost și rămâne în același timp obscur și plin de taine. Învierea lui Bașmacikin după moarte în *Mantaua*, nasul care se plimbă independent de stăpân pe prospectul Nevski în nuvela *Nasul*, vidma din *Vii*, diavolul-Cicikov în *Suflete moarte*, până și șobolanii din visul primarului în *Revizorul* sunt situații și simboluri care încarcă opera gogoliană cu o energie ce trece dincolo de înțelesul cuvintelor, dincolo de spațiu și, principalul, mult dincolo de timp. Este greu de imaginat misterul lui Gogol doar privitor la trecut. „Enigma *Revizorului* rezidă în îmbinarea între realitate și fantasmagorie. Totul are o explicație, dar, în același timp, totul se desfășoară în registrul fantastic, fantomatic; mai există o forță nedefinită, care dirijează acțiunile din piesă, eroii precum și viața lor. Această forță are un suport real — aparatul polițienesc de la conducerea Rusiei. Dar sub aspect artistic — această forță, este un produs sintetizat și generalizat. Colorând și pătrunzând adânc în țesătura operei de artă, aceasta produce în registrul vieții realismul fantastic. Demoniacul, obsesiile încercăm să le identificăm prin intermediul unui om deștept, înzestrat cu judecată, sigur de verticalitatea sa, care, în opinia mea, este întruchipat de primar“ [7, p.56].

Practic în fiecare lucrare a lui Gogol rămâne loc pentru cel puțin o dublă interpretare a textului. Tot așa și tentativele de clasificare balansează cel puțin între două opinii. Pe de o parte dramaturgia lui Gogol în cel mai organic mod este una clasică și ca menire, și ca stil, și ca mijloace de expresie, de vreme ce în mod organic și firesc nu încetează să stârnească imaginația autorilor de spectacole, să înece cu valuri de compătimire personaje și destine de fiecare dată mai ale noastre, decât mai ale lor, de fiecare dată mai noi, decât mai vechi, de fiecare dată mai sus decât mai jos.

„Stilul lui Nicolai Gogol cuprinde taine și nuanțe care ar trebui pătrunse și apropiate spiritului și sufletului nostru. Încă din tinerețe am simțit acest lucru în cărțile lui Gogol și am visat desfătarea dumnezeiască a originalului. Mă aflu, față de ce întrevăd în acest excepțional artist, într-o neconținută neliniște și căutare în mine însumi a misterului creației lui“ [8, p.121].

Opera gogoliană prin însuși rezistența sa în timp, dincolo de televiziune, internet și telefonie mobilă, ascunde mistere de netăgăduit, pe lângă fantasticul conținutului propriu-zis. În mod evident, textele lui Gogol, ca și, de altfel, cele ale lui Shakespeare sau Cehov, sau Moliere, necesită o nouă înțelegere, acordată la ritmul momentului, dar această înțelegere presupune, totuși, anumite *principii* și modalități. O *modernizare tradițională* a textului clasic, haotică și intuitivă, riscă să depărteze actorul sau regizorul de esența textului, astfel încât spectacolul să nu exprime nici rigorile timpului în care a scris autorul textului, nici ale celui în care activează autorii spectacolului.

„Sunt de acord, că asupra multor texte clasice planează povara semnificațiilor istorice sedimentate, parcursul lor scenic a produs o mulțime de stereotipuri, de care e dificil să te debarasezi, totodată, sarcina primordială a teatrului este de a oferi o perspectivă inedită, văzută de ochiul semenilor de astăzi. Dar viziunea inedită nu se obține prin atribuirea unor semnificații străine operei. Consider că această tendință este periculoasă. Sunt convins că regizorul riscă să ajungă într-o „zonă periculoasă“, dacă cele mai interesante deducții nu sunt sugerate de autor, întrucât logica autorului clasic oricum va fi mai puternică decât imaginația regizorului“ [1, p.63].

Criteriile de relectură a unui text clasic, așadar, rămân parcă neschimbate, pe când *metodele* necesită mereu a fi revizuite și schimbate, or, invazia *clișeeilor* de montare și percepere a textului clasic, precum și *clișeele clișeeilor* duce la distrugerea elementului viu în scenă, lucru care nu poate fi scuzat nici cu clasicismul textului, nici cu clasicismul tratărilor acestuia, nici cu clasicismul sau, în fond, cu orice stilizare a autorilor de spectacole.

Referințe bibliografice

1. ТОВСТОНОГОВ, Г. *Зеркало сцены*. В: „Искусство“, т.2, Ленинградское отделение, 1984.
2. DODIN, L. *Călătorie fără sfârșit*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista Teatrul azi (supliment), 2008.
3. GOGOL, N. *Opere*, vol.IV. București: Editura Cartea Rusă, 1957.
4. PROCA, P. *Imaginea durerii din Portrete cu jobenu-n jos*. Chișinău: Editura Proxima, 2004.
5. MAZILU, D.H. *Prefață la Suflute moarte de N.V.Gogol*, București: Editura Mondero, 1997.
6. VARTIC A. *Misterele todoroviene sau frescul la limitele imposibilului*. Chișinău: Masca, Editura Epigraf S.R.L., decembrie, 2002.
7. ТОВСТОНОГОВ, Г. *Актёр на репетиции Лордкипанидзе Н.* Москва: Искусство, 1978.
8. SADOVEANU, M. *Opere*. vol.XX, București: EPL, 1966.

EXPRESIVITATEA SUPRAINDIVIDUALĂ A ACTORULUI

SUPER-INDIVIDUAL EXPRESSIVENESS OF THE ACTOR

IRINA CATEREVA,

lector superior,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice.

Mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă un fenomen unic, ce a luat naștere în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Apariția lor a fost condiționată de o treaptă nouă în dezvoltarea artei teatrale, care a reflectat ideile sociale progresiste, direcționate spre descoperirea unui arhetip al teatrului general uman.

Cuvintele-cheie: mijloacele transcendente de expresivitate a actorului, esența spirituală a teatrului, expresivitatea orală și corporală a actorului, actorul-om, limbajul general uman al expresivității actoricești, supraindividuale, chipurile arhetip.

Transcendental means of expressiveness of the actor is a unique phenomenon has been formed in the European theatrical art of the second half of the 20th century. Their appearance depended on a new stage in the development of theatre art that reflected progressive social ideas directed to the discovery of an archetype of the general human theatre.

Keywords: transcendental means of expressiveness of the actor, spiritual essence of the theatre, the actor's body and voice expressiveness, the actor-man, the general human language of acting expressiveness, super-individual image, archetype characters.

Este cunoscut faptul că mijloacele expresivității actoricești au fost, s-au dezvoltat și perfecționat pe parcursul întregii istorii a teatrului, printr-o evoluție uimitoare. Caracterul și nivelul calitativ al mijloacelor expresivității actoricești se schimbau în dependență de perioada istorică respectivă, de orientarea estetică a teatrului și a școlii teatrale, de conceptul existenței teatrului ca atare. Odată cu apariția teatrului regizat a demarat un ciclu nou în dezvoltarea sa. Multe personalități notorii din domeniul teatral au început a face primii pași spre mijloacele transcendente de expresivitate a actorului.

Mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă un fenomen unic, ce a luat naștere în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Apariția lor a fost condiționată de

o treaptă nouă în dezvoltarea artei teatrale, care a reflectat ideile sociale progresiste, direcționate spre descoperirea unui arhetip al teatrului general-uman. În prim plan s-a evidențiat o constantă unică — *esența spirituală a teatrului* ca promotor al cercetării evoluției sufletului omului și a punctului de tangență al lui cu legile cosmogonice. Orientat spre lumea spirituală unică, teatrul cerea de la actor o expresivitate deosebită de stereotipul obișnuit. Bazându-se pe componentele universale, prezente în arta actoricească din toate timpurile, expresivitatea actorului pune a temei pe inconștient, pe sfidarea normelor și regulilor de limbă, situând în prim plan sufletul omului și intercalarea sa cu legile Cosmosului. Ea trebuia să transgreseze într-un limbaj cunoscut oricărui om, indiferent de cultură, religie sau rasă. În acest context, conform exactei aprecieri a lui E. Butenco, ea a devenit o „...urmărire a dezvoltării istorice a emoției umane...”, reprezentând „...forma expresiei ei concrete” și instrumentul inalienabil al măiestriei actoricești moderne [1, p. 57].

Calea actorului spre expresivitatea transcendentă intercala interconexiunea diversității enorme a tehnicii actoricești din Est și Vest, a formelor teatrale arhaice și tradiționale. Ea a ocupat un loc-cheie în procesul cercetărilor măiestriei scenice ale renumiților oameni de teatru, precum Jerry Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban, Eugenio Barba, Ariadna Mnușkin, Josef Hadj, Christian Lupa, Anatolii Vasiliev, Boris Iuhananov, Jorge Lavelli, Jerome Savary, Victor Garcia.

Evident, sintagma „mijloace transcendentale”, atribuită expresivității manifestării scenice a actorului, conferă acestora o calitate deosebită de semnificația tradițională. Ea este determinată nu atât de procedeele exterioare și nici de evidențierea deosebită a expresivității orale sau corporale a actorului, ci de un conținut aparte [2, p. 44-46]. Predestinația acestor mijloace a depășit limitele marcate de redarea chipului psihologic, deoarece acesta nu-i permite actorului să-și realizeze în scenă făptura sa ca om, esența creației căruia constă „...nu în idiosincrasii personale...”, ci în „...posibilitatea de depășire a acestora” [3, p. 48]. Părăsind ideea înfățișării chipului omului psihologic, teatrul și-a concentrat atenția asupra omului integru, astfel obiectul actului artistic devenind sufletul lui. În acest context *expresivitatea orală și corporală a actorului*, înnăscută prin esența lui umană, i-a dat posibilitate să se ridice de la nivelul schemelor rațional-banale pe „...o scară superioară de creare a chipurilor, ce reprezintă integritatea lumii în tendința spirituală spre Adevăr, Bine, Frumos și determinarea locului omului în această integritate” [4].

În așa fel, mijloacele transcendentale de expresivitate actoricească reprezintă un mijloc de expresie a personajului nu ca un simplu individ, ci ca un reprezentant al întregului neam omenesc. În calitatea lor de formă exterioară a reprezentării lumii spirituale drept componentă general-umană, ele descoperă această lume în legătura ei cu Absolutul, cu Realitatea adevărată.¹ În legătură cu acest fapt, esența și semnificația lor sunt inseparabile de sintagma *actorul-om*, care include un spectru integru atât al calităților profesionale, intime, cât și al celor general-umane.

O asemenea tratare a problemei permite să examinăm expresivitatea actorului-om ca rezultat al unității indisolubile a ceea ce ține de corp și spirit. Ea îi permite să depășească limitele propriei subiectivități, atingând un nivel mult mai subtil al existenței umane. E vorba de nivelul arhetipurilor, chipurilor originale care, fiind reflectate în orice sferă a lumii interioare și exterioare a omului, îi dă un colorit aparte²². Acest nivel nu are nimic cu concretismul în expresia lui banală, ci reflectă în subconștientul fiecărui individ subiecte general-umane. În acest sens, mijloacele transcendentale ale expresi-

1 Aici se are în vedere doctrina despre caracterul iluzoriu al realității mondene, ne-sincerității, caracterului aparent al lumii materiale și al existenței umane în cadrul ei, prezentă în multe Tradiții spirituale mari ale lumii, de exemplu, din punctul de vedere al statutului social sau al funcției sociale, drept o mască, pe care omul o poartă sau trebuie s-o poarte. Realitatea adevărată este ascunsă după lumea materială iluzorie a vieții cotidiene, căreia oamenii din cauza necunoașterii îi oferă statutul existenței reale.

2 Termenul arhetip aparține lui K. Jung și se interpretează în contextul teoriei sale în calitate de chip original, care reflectă în subconștientul individual subiectele principale și generale pentru întreaga omenire, reprezentate în cele mai răspândite mituri, legende și povești. Chipul arhetipic este universal din punct de vedere psihologic, deoarece e înzestrat cu o influență depersonalizatoare. El leagă psihicul și subconștientul omului de alți oameni și culturi. Taina influenței artei, după Jung, rezidă în capacitatea deosebită a artistului să perceapă formele arhetipice, realizându-le în lucrările sale. Atunci când actorul folosește arhetipuri în „vorbi”, el vorbește în mii de glasuri, înălțând soarta personală la nivelul celei omenesti.

vității actorului constituie un limbaj al arhetipurilor, care „...impune modul de a concepe lumea“ [5, p. 7]. Descoperind un personaj în calitatea sa de reprezentant al lumii umane, „materializând“ diferite arhetipuri și transformându-le în lucruri perceptibile, aceste mijloace sunt private de o individualitate subiectivă. În atingerea straturilor adânci ale percepției, ele sunt un fel de mesaj al subconștientului către rațiune. Astfel ia ființă *limbajul general-uman al expresivității actoricești*.

Harul actorului de a reda calități *supraindividuale*, menționează V. Maleavin, e pus din start în baza artei scenice, legate indisolubil de tradițiile sufletului. În opinia lui, deosebita însușire a actorului e determinată de faptul că în adâncurile acestei arte „...stă ascuns Maestrul anonim, care dezvoltă în liniștea lui sufletească germenul metamorfozei spirituale a existenței“ [6, p. 611]. Astfel, sunetul, cuvântul sau mișcarea actorului obțin capacitatea de a reflecta dominarea noțiunii NOI peste individualul EU. În cazul dat actorul-persoană își pierde semnificația, deoarece se transformă într-o verigă transcendentă spre actorul-om, asemuit omului care, după Friedrich Nietzsche, este o verigă de trecere spre super-om.

Un punct de vedere asemănător îl dezvoltă V. Demciog. Expresivitatea supraindividuală, conform teoriei sale a jocului dezlănțuit, ia naștere în procesul depășirii limitelor individualului, de intrare în fluxul potențialului energetic al calităților impersonale ale inspirației, acumulat milenii la rând. Descoperind în mod normal Frumusețea sacră a lumii, ea nu este altceva, decât rezultatul dezvoltării corpului inspirației. În reflectarea Principiului de Creație a Universului, această expresivitate se caracterizează prin unitatea a trei calități absolute — neînfricarea, bucuria și dragostea, asemeni unității celor Trei Corpuri ale lui Budda. Indisolubilitatea lor asigură „...starea funcționalității supreme a omului și natura adevărată a artei“, numită de Demciog „...Alchimia Măiestriei Artistice“ [7, p. 54].

O idee analogică este expusă de V. Maximov. Atingând nivelul subconștientului, expresivitatea actorului are capacitatea de a reflecta întregul potențial uman al lui când, „...eliberându-se de personal și devenind mag, Forță divină sau orice altceva...“, el devine „...propria sa dublură suprarrealistă“ [8, p. 22]. Maximov consideră teatrul drept instrument de „...transformare a omului, de depășire a restricțiilor sociale întâmplătoare și de ieșire la nivelul unui alt tip de comunicare — general-uman, arhetipic“ [9]. Aici actorul, cu ajutorul măiestriei sale, are predestinația să-și deschidă plenar esența scenică și Realitatea adevărată, în care lipsește logica amăgitoare a vieții cotidiene și a măștilor, pe care omul le poartă întreaga viață, încercând să joace personalitatea. Dat fiind că Realitatea adevărată e întruchipată în însăși omul, actorul găsește expresia artistică nu sub „...forma unui chip metaforic, ci la un nivel suprarreal“ [10]. Probabil, examinând legătura dintre expresia actoricească și nivelul subconștient al creației, Maximov vorbește despre ființarea spiritului activ subconștient al actorului, deoarece arhetipul, ce face parte din sfera supraindividualului, subconștientului, constituie o componentă înăscută a sufletului. Așadar, expresivitatea actorului la acest nivel e legată indisolubil de esența sa sufletească și se referă la lumea spirituală a omului.

Însuși M. Cehov insista că, de fapt, corpul actorului, constituind instrumentul principal, e capabil să exprime lumea interioară a personajului, deoarece „...anume corpul este sufletul, însuși sufletul, deznădăjduit, agitat, palpitant“ [11, p. 452]. Apelând la termenul gesturile psihologice, el le-a determinat drept „...prototip al gesturilor noastre fizice, mondene...“, care se situează după primele, la fel „...cum stau și după cuvintele din vorbirea noastră, înzestrându-le cu înțeles, forță și expresivitate. În ele gesticulează, fără a fi văzut, sufletul nostru“ [11, p. 204]. La acest nivel, menționează M. Cehov, cuvântul sau gestul pot deveni mijloc de comunicare în afara limitelor utilizării discursive a noțiunilor, limbajului și cuvintelor. Ele, după o pregătire specială a actorului, pot atinge o „...expresivitate artistică splendidă și profund spirituală înțeleasă de orice spectator, indiferent de limbă, deoarece caracterul artistic convingător al vorbei depășește cu mult limitele esenței raționale înguste a cuvintelor“ [11, p. 129]. La origine stă lumea conștiinței a treia, unde toate sentimentele și reprezentările, debarasându-se de egoismul pătrunzător al „...vieții cotidiene și al conștiinței primare...“ se transformă într-un material din care actorul creează „...sufletul chipului scenic“ [11, p. 266].

O idee asemănătoare este expusă de A. Roșca. Capacitatea actorilor de a ieși la nivelul percepției cosmice le permite acestora să exprime „...pocnitura ruperii strunei...” sufletului omenesc, transformând natura personajului în ființă umană, reală și palpabilă [12, p. 41]. Redând lumea interioară a omului și legătura ei cu universul, relatează autoarea, ei au creat mizanscenele corpului sau gestului asemeni imaginilor de pe frescele antice. Evident, o atare expresivitate a actorilor cerea includerea întregului potențial uman al lor.

În aceeași direcție își îndreaptă gândurile F. Taviani. Punând în funcție întreaga esență umană a sa, actorul își extinde aria posibilităților creative și atunci esența spirituală internă a lui face „... primul pas peste organismul viu al omului...”, și, materializându-se în sunet, gest sau cuvânt, ea le transformă în acțiuni spontane, parateatrale, ce transmit energia și lumina [13, p. 33]. O idee similară o expune și R. Cozac, afirmând că sufletul actorului, inundând întregul său corp, „...palpită peste tot — de la degetele picioarelor până la însăși limitele auri [14]. Astfel Taviani și Cozac descoperă transcendentalitatea expresivității actoricești, capabile să redea vizual și palpabil lumea invizibilă a sufletului.

Totodată, mijloacele transcendente de expresivitate îi permit actorului-om nu numai să perceapă caracterul arhetipic în personaj, ci și să stabilească o corelație dintre el și arhetip, dintre el și acțiunea lui asupra lumii sale interioare. Datorită lor, el personifică *chipurile arhetip*, care contribuie la sesizarea problemelor vitale, contribuind la extinderea percepției realității. Cu alte cuvinte, mișcarea, sunetul sau gestul devin un mijloc, cu ajutorul căruia actorul-om realizează „...cunoașterea arhetipului” [15, p. 77]. În rezultat, el capătă posibilitatea să se modifice și să se perfecționeze, deoarece pentru sine el “...se dovedește a fi ultimul scop și principalul obiect în lume, față de care se pot aplica aceste cunoștințe” [16, p. 351].

În acest context ni se pare convingător punctul de vedere al lui A. Anixt, care accentuează că arhetipul, ca un oarecare simbol, cerând de la actor un anumit nivel de generalizare, îl ridică de asupra „...nivelului unui individ aparte și îl apropie de zeitate ca simbol al anumitor aspecte ale vieții și omului” [17, p. 12]. Evident, e vorba de latura spirituală a creației actorului care, ridicându-se de asupra nivelului unui individ aparte, face primul pas pe calea evoluției spirituale și, respectiv, realizează actul cunoașterii.

De remarcat că încă unul dintre primii mari maeștri ai teatrului medieval NO — Zeami Motokiyo (1363—1444) deschide tainele măiestriei actoricești prin prisma Tradiției spirituale, drept cale de cunoaștere a vieții. Descoperind secretele expresivității actorului, el remarcă faptul că ea se naște din echilibrul mobil al forțelor sale spirituale, care, la rândul său, crează echilibrul mobil al forțelor fizice. Adică, ea există numai într-o legătură strânsă cu esența spirituală a actorului, cu impulsurile sufletești, deoarece “...orice mișcare a corpului își are rădăcini în inimă” [18, p. 135]. Deci, mișcarea, cuvântul sau sunetul îi permite actorului să se cunoască, să își știe impulsurile sufletești și fizice.

O părere similară privind posibilitatea actorului de a se ridica în creația sa până la nivelul extrapersonal, unde multe lucruri sunt incognoscibile, o exprimă B. Nicolescu. Germanii unei atare expresivități el îi vede în formele tradiționale ale teatrului, strâns legate de Marile tradiții spirituale. Orice sunet, orice mișcare a actorului devine mijloc de autocunoaștere, ce îi permite să se întâlnească cu propria esență. În rezultat, sunetul, mișcarea capătă capacitatea de “...a transcendența barierele lingvistice și culturale...” dintre actor și spectator, transformându-se într-un limbaj adresat nu numai rațiunii omului, capabile doar de interpretări în sensul strict al cuvântului, dar și într-un limbaj al simbolurilor, adresate omului ca făptură totală [19].

De aceeași părere este și V. Maximov, care vede în expresivitatea actorului un mijloc de evoluție a lui pe calea spre “...spiritul individual unic” [9]. Ca urmare, prin intermediul unor acțiuni omești elementare, pornite de impulsuri și concentrare a energiei, actorul e capabil să creeze un limbaj universal al expresivității, care îi permite atât lui, cât și spectatorului să treacă de la individualitatea subiectivă la „...obiectivitatea superioară depersonalizată” [10]. De exemplu, cu ajutorul cuvântului

el poate nu numai să transmită informația concretă, ci să acționeze emoțional la nivelul arhetipului, subconștientului, ridicând expresivitatea verbală la nivelul metalimbajului, apropiat de limbajul ritualurilor vechi. Cuvântul sau gestul actorului, exprimând elementul arhetipic în personaj și manifestând arhetipul în el însuși, constituie în același timp un factor care “...influențează subconștientul spectatorului, determinându-l să retrăiască în mod catartic actul creației” [10]. În rezultat, spectatorul, corelându-se cu pătura general-umană și simțind prin toată esența sa arhetipul, începe să înțeleagă mai bine timpul și pe sine în acest timp.

Astfel, mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă:

- un mijloc de expresie a personajului nu ca un simplu individ, ci ca un reprezentant al întregului neam omenesc;
- nu numai un procedeu, cu ajutorul căruia actorul-om concepe personajul, ci și modul de auto-studiere, de cunoaștere a propriului eu și a lumii înconjurătoare;
- depășirea limitelor proprii subiectivității;

Exprimând în personaj elementul general-uman, el, în același timp, dezvăluie general-umanul în actorul-om, deoarece personajul în care s-a întrupat, reprezintă același actor-om în noile condiții imaginate: circumstanțele oferite de rol. Astfel, actorul-om își extinde lumea interioară peste limitele propriului eu.

Referințe bibliografice

1. БУТЕНКО, Э. *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*. Москва: Прикосновение, 2005.
2. CATEREV, I. Mijloace transcendente de expresivitate actoricească în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. **În:** *Artă și educație artistică*. Bălți, 2010. Nr. 1 — 2 (14-16), p. 42-46.
3. ЮНГ, К. Г. Психология и литература. **În:** *Психоанализ и искусство*. Москва: REFL-book, 1996. p. 48.
4. ХАМИТОВ, Н. *Сверхчеловек и Богочеловек* [online]. [citată la 23.05.09]. Disponibil pe Internet: <<http://www.nietzsche.ru/look/hamitov.php>>.
5. ПОДВОДНЫЙ, А. *Высшие архетипы: опыт психологического исследования*. Москва: Акварин, 2003.
6. МАЛЯВИН, В. *Китайская цивилизация*. Москва: Астрель, 2000.
7. ДЕМЧОГ, В. *Самоосвобождающаяся игра или Алхимия Архетипического Мастерства* [online]. [citată la 18.01.11]. Disponibil pe Internet: <http://www.s-play.ru/index.php?option=com_content&view=article&cid=7&Itemid=6>
8. МАКСИМОВ, В. Антонен Арто, его театр и его двойник. **În:** *Арто А. Театр и его двойник*. С-Петербург: Симпозиум, 2000. p. 22.
1. МАКСИМОВ, В. *Актер в системе Арто — рождение традиции театра сверхчеловеческого*. [online]. [citată la 10.05.10]. Disponibil pe Internet: <http://www.nrgumis.ru/articles/archives/ful_art.php?aid>.
2. МАКСИМОВ, В. *Введение в систему Арто* [online]. [citată la 22.04.09]. Disponibil pe Internet: <<http://www.teatrobraz.ru/page.php?id>>.
3. ЧЕХОВ, М. *Об искусстве актера. Литературное наследие в 2-х т.* Москва: Искусство, 1986. Т.2.
4. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre — și post-Vahtangov*. Chișinău: EPIGRAFI, 2003.
5. TAVIANI, F. Ciestak, într-un neuitare. **În:** *Ryszard Ciestak, actor emblematic al anilor '60*. București: Cheiron, 2009. p. 33.
6. КОЗАК, Р. *Философия Жозефа Наджа* [online]. [citată la 21.04.10]. Disponibil pe Internet: <<http://www.deiz.ru/data/06/07>>.
7. ХИЛЛИМАН, Д. *Исцеляющий вымысел*. С-Петербург: Б.С.К., 1997.
8. КАНТ, И. *Антропология с прагматической точки зрения*. Соч: в 6 т. Москва: Мысль, 1966. Т.6.
9. АНИКСТ, А. Возникновение научной истории театра в XX веке. **În:** *Современное искусство Запада: О классическом искусстве XIII — XVII вв.* Москва: Наука, 1977. p. 12.
10. ДЗЭАМИ МОТОКИЕ. *Предание о цвете стиля (фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсе)*. Москва: Наука, 1989.
11. НИКОЛЕСКУ, Б. *Питер Брук и традиционная мысль* [online]. [citată la 26.10.07]. Disponibil pe Internet: <http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc>.

SPAȚIUL CINEMATOGRAFIC: ÎNTRE REALITATE ȘI IREALITATE

CINEMATOGRAPHIC SPACE: BETWEEN REALITY AND IREALITY

ANDREI BURUIANĂ,

conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

Cinematograful, în primul rând, este o poveste a spațiului și, apoi, a timpului, mai corect ar fi a duratei. În film spațiul nu este unul obișnuit, ci unul construit, virtual, o succesiune de imagini pusă pe peliculă după ce a trecut prin obiectiv. Emoția artistică pe care și-o produce compunerea mentală a spațiului filmic, la un moment dat, se apropie de sentimentul creat de realitate. În film nu există altă realitate, alt timp, decât cele create de el. Sunetul nu redă spațiul, doar îl confirmă. În artă dispare hotarul dintre conștient și inconștient, astfel, putem vorbi despre cinematograful mistic. Ca punte sonică între realitate și inconștient, sunetul (fie muzica, fie efectele sonore) declanșează o magie a trăirii evenimentului de ecran, un fel de atașament hipnotic al imaginației publicului.

Cuvinte-cheie: spațiu, timp, emoție artistică, tensiune emoțională, atașament hipnotic, realitate, inconștient, sursă diegetică, sursă nediegetică, sunet interior, din „off“, cinematograf oniric.

The Movie Theater is primarily a story of space and then one of time or more accurately it would be a story of duration. In the movie space is not the one known to all but one built virtually, a sequence of images printed on film after passing through the objective lens. Artistic emotion that mental composition of a space produces in the film can, at a time, approach the emotion that reality space creates. In a film there is not another reality, another time than those it created. The sound does not create space, but only confirms it. In art the border line between the conscious and the unconscious disappears so we can speak about mystic cinema. As a sonic bridge between reality and the unconscious the sound (music or sound effects) triggers living magic moments on the screen, a kind of hypnotic attachment of the public's imagination.

Keywords: space, time, artistic emotion, emotional tension, hypnotic attachment, reality, the unconscious, diegetic source, non-diegetic source, interior sounds, „off“ sounds, oniric cinema.

Încă la începutul secolului trecut romancierul american H. G. Wells în *The Time Machine* (Mașina timpului) a descris cazul unui savant care a inventat un vehicul cu ajutorul căruia s-ar putea călători atât în trecut, cât și spre enigmatul viitorului. Eroul povestirii dă o explicație cunoscută, precum că, orice corp trebuie să aibă patru dimensiuni. Vorba este de lungime, lățime, adâncime și durată. Primele trei determină *spațiul*, iar a patra — *timpul*. Călătorul arată prietenului său o serie de fotografii: portretul unui om la vârsta de opt ani, cinsprezece, douăzeci și așa mai departe. Aceste poze nu sunt altceva decât secțiuni, adică reprezentările tridimensionale ale ființei.

Timpul și spațiul sunt factori ce se întrepătrund. În exemplul propus fiecare fotografie prezintă un caz concret în timp, iar privind toate momentele în ordinea prezentată — o continuitate.

Capacitatea filmului de a reproduce realitatea a fost scopul principal al pionierilor cinematografi-ei. Replicarea realității era o abordare naturală, pe care frații Lumiere au urmat-o până când noutatea a cedat loc ficțiunilor narative ale lui Georges Melies. Astfel, s-au cristalizat doi poli de convergență ai dimensiunilor: filmul documentar, reprezentat de Lumiere, și filmul de ficțiune, reprezentat de Melies.

Cinematograful este o poveste a spațiului, în primul rând, apoi, și una a timpului, mai bine spus a duratei. În cinema spațiul este imediat evident și depinde de ceea ce spune filmul. Spațiul este unul într-o dramă și altul într-un thriller sau într-un film SF. Mai există și o delimitare social-geografică sau istorică a unor suprafețe aflate în existența noastră.

În film nu este vorba despre un spațiu pe care cu toții îl cunoaștem, ci de unul construit, virtual. Filmul realizează un context spațial în care nimic nu-i adevărat, deoarece spațiul este compus din niște detalii care în realitate nu există și care devin reale prin felul cum ele sunt filmate și apoi montate.

Spațiul în film este o succesiune de imagini și până la urmă o temporalitate, este ceea ce rămâne: imaginea imprimată pe peliculă după ce a trecut prin obiectiv. Totodată, spațiul cinematografic se axează pe o manieră care pune personajul în centrul universului prin infinitatea spațiului din spatele camerei. Personajul într-o măsură condiționează spațiul, dar și spațiul poate condiționa persoana. Iată de ce el este un element al dramaturgiei.

Emoția artistică pe care ți-o produce compunerea mentală a unui spațiu din film poate, la un moment dat, să se apropie și de emoția pe care ți-o creează spațiul în realitate.

Filmul poate plasa evenimentele în orice ordine cronologică, accentuând efectul lor imediat, adică tratează trecutul sau viitorul aidoma unui timp prezent. Numai filmul poate stabili un cadru temporal, în care toate componentele ies la fel în evidență, exercitând același efect audio-vizual asupra spectatorului. Dacă „romanul se ocupă cu ceea ce s-a întâmplat, teatrul întreabă ce se va întâmpla, filmul ne spune că ceea ce se întâmplă e de cea mai mare importanță, deoarece nu e ceva izolat în timp, ci aparține atât trecutului cât și viitorului“ [1, p. 389]. Mișcarea de ordin spațial în film este mai mult ori mai puțin cronologică.

Deplasările în spațiu sunt legate de factorul timp. Ingmar Bergman ne propune în filmul *Fragii sălbatici* cazul când raportul trecut-prezent este vizualizat pe ecran. Profesorul se află în preajma casei în care a locuit în tinerețe. Casa brusc se transformă. Iată soarele strălucește în ferestre, iată o briză ușoară alină draperiile. Isac o vede pe Sara, verișoara lui tânără, și o strigă. Ea însă nu îl aude în depărtarea anilor. Apoi un băiat, fratele lui Isak, coboară dealul, o sărută pe Sara. Isak își aduce aminte de emoția resimțită atunci, de reacția Sarei, dar emoția aceasta devine mai dureroasă, deoarece aparține acum unui om bătrân care își re trăiește viața. În acest caz, timpul, putem spune, „e tratat ca un dușman al omului deoarece acesta îl împinge spre moarte“ [1, p. 403].

Într-un film nu există altă realitate, alt timp decât cele ale filmului. Deplasările se pot efectua înainte și înapoi, fără ca filmul să prezinte o mașină fermecată care ar fi în stare să clarifice ocolișurile și misterele istoriei. Mai mult, filmul dispune de o expresie cinematografică foarte eficientă și dificilă — extinderea timpului. Un exemplu în acest sens este scena masacrului de pe scările Odesei din filmul mut *Crucișătorul Potiomkin*. Mai târziu, în altă manieră, această metodă a fost folosită și în filmul sonor *Cer senin*, realizat de Grigorii Ciuhrai, în scena trecerii trenului prin gară. Prim-planurile expresive ale femeilor, deghizându-se în fața unei oglinjoare de poșetă care se transmite din mână în mână, sunt urmate de trecerea trenului cu un tempou accelerat și un zgomot infernal. Această scenă distorsionează timpul. Oricum, fizionomiile oamenilor, ce privesc trenul trecând în goană, conferă evenimentului o extindere emoțională, pentru exprimarea căreia este nevoie de o durată de timp corespunzătoare.

În film *tensiunea emoțională* decurge din senzația de presiune a timpului. De regulă, cineștii evită întreruperea de timp a tensiunii ascendente a filmului, deoarece aceasta poate duce la scăderea tensiunii. Totodată, trebuie să menționăm că durata reală a perioadei întrerupte determină efectul ei. Perioadele de maximă intensitate și importanță solicită din partea spectatorului o imensă participare emoțională, afectează capacitatea lui de a-și forma imaginea mentală despre timp. Se creează impresia că timpul trece mai repede sau mai lent, în funcție de starea de spirit a acestuia. De multe ori avem senzația că timpul stă pe loc, zboară sau ne apasă. Aceasta nu înseamnă că vrem să ignorăm durata reală a timpului. E vorba doar de un sens mai acut al realității timpului. Zgomotele (cum ar fi tic-tacul ceasului, căderea picăturilor de apă) contribuie nu la susținerea impresiei unui timp real, ci la creșterea stării dramatice.

După Arnold Hauser, cercetător englez în domeniul artelor, filmul se deosebește esențial de celelalte arte pentru că, în viziunea sa despre lume, spațiul și timpul se confundă. „În film spațiul își schimbă caracterele static, pasivitatea sa inertă, pentru a deveni dinamic: el se naște sub ochii noștri“ [2, p. 53]. În continuare, referitor la spațiul cinematografic, A. Hauser susține că filmul ne oferă deseori „impresia unei mâini ce se plimbă ușor pe o claviatură, încoace și încolo, ...acolo unde lucrurile sunt

deopotrivă apropiate și depărtate — apropiate în timp și depărtate în spațiu — se realizează acel raport spațio-temporal, acea bidimensionalitate a timpului care constituie mediumul specific al filmului și principiul fundamental al sistemului său de reprezentare“ [2, p. 55].

Provocând curiozitate, formele necunoscute ce apar pe ecran nu stimulează intelectul, dar atrag spectatorul în sferele în care impresiile sale emotive devin hotărâtoare. Henri Wallon spunea: „Dacă filmul reușește să mă influențeze, aceasta se întâmplă doar fiindcă eu ...mă indentific cu personajele de pe ecran. Nu-mi mai trăiesc viața, trăiesc în filmul care se derulează în fața ochilor“. [3, p. 218]. Acest fapt, după părerea lui Cohen-Seat, se referă nu doar la publicul simplu, deoarece „spectatorul cu un intelect foarte dezvoltat și o aptitudine de a analiza mai degrabă decât alții descoperă slăbiciunea minții sale în această vâltoare a emoțiilor“ [3, p. 218]. Dispare hotarul dintre conștient și inconștient, dintre realitate și irealitate.

Când se vorbește despre Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Andrei Tarkovski, Alexandr Sokurov, Tenghiz Abuladze se are în vedere cinematograful mistic sau transcendental, adică de asupra lumii reale. Transcendentalul în cinema constă nu în ceea ce se filmează, ci în ceea cum se filmează, în modul de a privi lucrurile, fiind conștienți de misterul imaginii: ceea ce vedem în cadru nu reprezintă decât unul dintre polii eclipsei, celălalt pol este în exterior. „Adevărata funcție a imaginii artistice, menirea ei cea mai importantă este de a ne deschide posibilitatea relației cu infinitul, — susține Andrei Tarkovski, — ...trebuie să existe o anumită taină atunci când este vorba de artă“ [4, p. 81].

Tenghiz Abuladze cu ajutorul simbolului și metaforei caută sensul ființei umane în abisul de conjugare a miticului cu inconștientul. Filmele lui (*Căința*, *Ruga*, *Copacul dorinței*) conțin un puternic izvor etnic georgian și prezintă, în cheie alegorică, conflictele majore ale societății sovietice. În operele sale sunt prezente concomitent realitatea și irealitatea.

În lucrările lui Alexandr Sokurov (*Vocea solitară a omului*, *Zilele eclipsei*, *Mamă și fiu*) ideea morții ocupă un rol central. Regizorul încearcă, folosind o imagine intens elaborată, aproape hipnotică, să transmită pe calea simțirilor trăiri religioase. Pentru el cinematograful este o formă aflată în mijlocul drumului între Dumnezeu și Om. Rolul artistului, după Sokurov, este de a media legătura dintre Frumusețe și Lume, de a-l conduce pe spectator spre ideea originară.

Analizând spațiul sacru în filmele lui Andrei Tarkovski, Elena Dulgheru spune că “ printre acestea unul din locurile importante îi revine casei“ [5, p. 87]. *Casa* delimitează un spațiu al interiorității fericite, materne, un teritoriu al singurătății. De altfel, în diferite filme ale regizorului casa are diverse semnificații. În *Solaris* este casa părintească a aminerilor „legate de mamă, de chipul femeii iubite, aflate la antipodul vidului spiritual și vizual de pe stația de cercetare solariană, casa se instituie, finalmente, ca simbol al umanității, al Terrei, a tot ce are omenirea mai sfânt“ [5, p. 90], *Nostalgia* este casa de împrumut. *Copilăria lui Ivan* — lipsa casei. În *Andrei Rubliov*, „zugravul Andrei Rubliov va făuri o casă a sufletului pentru urmașii săi după credință și neam“ [5, p. 109]. În *Călăuza* (Stalker), locuința e taborică (de la Tabor — munte în Israel). Artistul ne convinge că „omul nu-și poate face casă pe pământ, decât acolo unde s-a pogorât binecuvântarea lui Dumnezeu, locuința omului trebuie să fie și casa duhului său, trebuie să fie taborică“ [5, p. 109].

După Andrei Tarkovski „sensul artei, este rugăciunea. Dacă filmele mele pot aduce oamenii la Dumnezeu..., atunci viața mea își va căpăta întregul sens, acela esențial, de a sluji“ [5, p. 190]. De altfel, în operele marilor regizori, putem observa concomitent prezența a realului și irealului.

Un moment important pentru omul de artă este alegerea locului filmărilor. Ingmar Bergman, când căuta spațiul în care putea realiza filmul *Ca prin oglindă*, a observat: „stăteam aplecați cu fața înspre furtună, cu ochii plini de lacrimi ațintiți la aceste imagini divine, pline de mister... Vroiam să locuiesc aici tot restul vieții mele... chiar în locul unde se aflau culisele filmului... aici aș putea să meditez, să-mi purific sufletul“ [6, p. 229]. La întrebarea ce rol îi atribuie sunetului în filmele sale Bergman a răspuns: „Pentru mine sunetul întotdeauna a fost nu mai puțin important decât cadrul“ (imaginea) [6, p. 171].

Ca punte sonică între realitate și inconștient, sunetul (atât muzica cât și efectele sonore) declanșează o magie a trăirii evenimentului de ecran, un fel de atașament hipnotic al imaginației publicului. Indiferent că acesta are o referință în timp real, este din cadru sau din „off“, prezintă o ilustrație sau nu, relația trebuie să ofere indicii asupra structurii dinamice narative. Sunetul nu creează spațiul, doar îl confirmă, îl marchează. Spațiile Cerului și Iadului din filmul *Se caută un paznic*, în regia lui Gheorghe Vodă, sunt marcate prin sonoristică. Imensitatea Senatului ceresc este caracterizată de un dialog foarte reverberant, iar Iadul — printr-o stare apăsătoare, marcată prin voci înăbușite și zgomote mecanice.

Sunetul, spre deosebire de imagine, exclude anumite elemente și trebuie să furnizeze publicului informațiile esențiale pentru a obține efectul dorit. Ceea ce este de prisos devine un element deranjant și generează confuzii. Pentru un designer de sunet (în cazul nostru un regizor de sunet), autenticul este doar informația, scheletul pe care va trebui să îmbrace fragmentele materialului auditiv, necesar la crearea efectului programat. Prin alăturare, creatorul de sunet coagulează segmente de sunet în segmente de sens, evidențiază momentele încărcate de semnificație. Un lucru foarte important constă în faptul că dânsul înainte de toate, trebuie să susțină o situație sau un sentiment ce urmează a fi evocat. Regizorul Mihail Kalic în filmul *Omul merge după soare*, realizat la studioul „Moldova-film“, povestește istoria unui băiețel fascinat de orașul în care trăiește și fiecare noua descoperire a lui într-un alt spațiu, de regulă, prin intermediul muzicii, îl face să admire și să înțeleagă frumosul, declanșând spectatorului emoții autentice.

Nu există o altă artă, asemenea filmului, care ne permite posibilitatea de a vizualiza felul cum ne reprezentăm timpul prin intermediul unor procedee, ca schimbarea vitezei de filmare a camerei, grație căreia se poate accelera sau înceteni ritmul acțiunii respective. În așa mod, putem spune că filmul ba extinde timpul, măbind durata tensiunii, ba îl comprimă pentru a menține situația relativ calmă pe un interval mai lung. În aceste cazuri, utilizarea sunetului fie că ilustrează aceste procedee, fie că intra în contrapunct cu ele, creând astfel o imagine artistică audio-vizuală diferită și corespunzătoare fiecărui caz în parte. Diversitatea variațiilor utilizării sunetului la conceperea integrității spațiului și timpului, cât și obținerea tensiunii dramatice depinde, indiscutabil, de facultățile creatoare ale realizatorului.

Timpul în cinematografie poate fi oprit. Să ne amintim de filmul *Blakmail* (Șantajul) de Alfred Hitchcock. Regizorul îi revine prima utilizare creativă a sunetului metadiegetic. Vorba e de cazul când o femeie, în legitimă apărare, ucide un bărbat. Hitchcock folosește sunetul pentru a pătrunde în starea mentală subiectivă a Alicei a cărei percepție auditivă a realității suprimă totul, excepție fiind cuvântul „cuțit“. Camera fixează anume acel moment când eroina filmului revine în prăvălia tatălui său după săvârșirea crimei și aude întâmplător cuvântul „cuțit“ (obiectul omuciderii). Se crează impresia că timpul s-a oprit: urmează o liniște, având în prim-plan fata și cuvântul prevestitor de rău, care continuă să răsună ca o amenințare în mintea ei.

Filmul e un vis care te face să contemplezi, îți trezește anumite iluzii. Nu în zădar, anterior, Hollywood-ul era considerat „fabrică de vise“. Chipurile de pe ecran trezesc în publicul spectator mai mult neliniștea decât siguranța și în acest sens îl stimulează să se ocupe de cercetarea esenței obiectelor prezentate în cadru, dar, totodată, nu le caută explicația, ci doar încearcă să le afle secretele. Bezna sălii cinematografului ascunde multe informații despre mediu, reduce automat contactele noastre cu realitatea, necesare pentru aprecierile concrete despre aceasta precum și pentru o altă activitate mentală. Gabriel Marcel menționează că „în sala de cinema spectatorul intră într-o stare interimară între somnolență și somn, care favorizează fanteziile hipnotice“ [3, p. 219].

Claudia Gorbman, profesoară la Universitatea Tacoma din Washington, în clasificarea sunetului de film a propus categoria metadiegetică pentru sunetele interioare. Sunetul metadiegetic a fost explicat ca unul imaginat, poate chiar halucinant de un anumit personaj. După Gorbman, sursa sonoră la nivel narativ poate fi diegetică, extradiegetică (mai târziu numită nediegetică) și metadiegetică. Noțiunea diegetic vine de la cuvântul *diegetis*, ceea ce în greaca veche înseamnă lumea globală a acțiunii

unei povești. Sunetul de film poate fi perceput ca diegetic sau nediegetic în funcție de definirea sa după sursa de proveniență. Adică, dialogul, efectele sonore, muzica — toate având originea în spațiul diegetic, percepute și înțelese în mod normativ de personajele filmului — sunt denumite diegetice; iar narațiunea în *voice-over* și muzica din „*off*” a filmului, de existența cărora personajele filmului nu sunt conștiente — țin de sunetul nediegetic.

Teoreticienii de film, americanii Brodwell și Thompson consideră că sunetul în film poate apărea înaintea, în timpul sau după imagine, iar sunetul diegetic poate fi deplasat în viitor și în trecut, numind sunetul ce are loc în prezent sunet diegetic simplu. Ei consideră că fiecare din aceste categorii (diegetică și nediegetică), conform acestei clasificări, poate fi exterioară, realizată prin intermediul glasului tare de către personaje și interioară, respectiv sub formă de gânduri (în mintea personajelor). La rândul său, Michel Chion de la Columbia University Press din New-York, propune categoria de *sunet interior*, ce corespunde cu interiorul fizic și mental al personajului. Aici ar putea fi atribuite sunetele fiziologice ale respirației, gemetele, bătăile de inimă (sunete intern-obiective) și vocile din minte, amintirile (sunete intern-subiective). Sunetul interior intervine ca o paralelă sau ca un contrapunct al imaginii. Acest sunet poate fi realist sau nerealist.

În greaca veche cuvântul *onieros* înseamnă vis, adaptat în arta filmului sub denumirea de *cine-matograf oniric*. Oniricul implică imagini de film care stimulează o experiență: în timp ce evenimentul de pe ecran este perceput, la nivel rațional, ca absurd și imposibil, susține Vlada Petric de la Harvard University, el este în același timp, acceptat ca o „realitate”, dotată cu deplină implicare psihologică din partea spectatorului în lumea diegetică de pe ecran.

Este firesc că omul pe parcursul existenței sale păstrează dorința de redare și reprezentare a realității prin mijloacele de care dispune la fiecare etapă istorică. De-a lungul timpului aceste mijloace au evoluat în funcție de aptitudinile artistice și, nu în ultimul rând, de invențiile tehnice și tehnologiile avansate. Artele combinate, cum ar fi teatrul și filmul, au beneficiat de dezvoltarea tehnicii. Nivelul înalt al tehnologiilor informației și comunicațiilor au făcut posibile reproducerea și simularea realității. A devenit posibilă crearea iluziei prezenței, aflării persoanei în mijlocul evenimentului, a realității. Această situație se datorează atât spațializării sunetului, cât și extinderii și spațializării ecranului cinematografic. Lor li se adaugă imaginea de sinteză 3D, desăvârșirea percepției prin lărgirea gamei simțurilor implicate în percepție. Toate acestea participă la realizarea universurilor virtuale, însă, luate în complex, ele contribuie la crearea spațiului psihologic.

„Mintea noastră lucrează uneori mai repede, iar alteori mai încet, — spunea Robbe-Grillet. Însă modul în care lucrează ea este mai variat, mai bogat, mai puțin firesc: ea sare peste anumite episoade, păstrează evidența perfectă a unor detalii „neimportante” și se dedublează. Pe noi ne interesează acest timp cerebral cu ciudățeniile, lacunele, obsesiile și zonele lui obscure, ...căci el e viața noastră” [1, p. 391]. De aici rezultă că, influența și durata factorului-timp stă atât la baza vieții noastre, cât și a istoriei. Vizionând un film care ne influențează, acceptăm timpul și spațiul propus de regizor, trăim în spațiul lui Fellini, Tarkovski, Bergman, etc., alături de personajele filmului și deseori, copleșiți de forța artei, suntem inconștienți de faptul în ce spațiu ne aflăm: real sau ireal. Dar oare aceasta este atât de important?

Referințe bibliografice

1. LAWSON, J. H. *Film și creație*. București: Editura Meridiane, 1981.
2. ARISTARCO, G. *Cinematograful ca artă*. București: Editura Meridiane, 1965.
3. КРАКАУЭР, З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 1974.
4. СУРКОВА, О. *Андрей Тарковский, Книга Сопоставлений. Тарковский '79*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение „Кино-центр”, 1991.
5. DULGHERU, E. *Andrei Tarkovski. Filmul ca rugăciune*. București: Editura Arca Învierii, 2004.
6. BERGMAN, I. *Lanterna magică. Biblioteca de film*. București: Editura Meridiane, 2004.

FILMUL „GUERNICA“: VALENȚE SOCIAL-ARTISTICE (studiu de caz)

THE FILM „GUERNICA“: SOCIAL AND ARTISTIC FACETS (case study)

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar, cercetător științific coordonator, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural al A.Ș.M, Chișinău

Autorul elucidează unele aspecte controversate din cadrul tipologiei filmului de nonficțiune despre artă. Pe baza filmului francez Guernica (regizori — Alain Resnais, Robert Hessens, 1950) se caracterizează specificul filmului despre artă, în care operele de artă, ce se află la baza filmului, afară de valențele lor artistico-estetice, servesc drept pretext pentru abordarea de către cinești a unora dintre cele mai grave probleme ale societății fie de ordin social, ideologic sau moral.

Cuvinte-cheie: Guernica, operă plastică, film despre artă, limbaj cinematografic, montaj asociativ, specie de film, tipologie, estetica filmului, filmografie, Picasso, Resnais.

The author elucidates some controversial aspects within the typology of nonfiction film about art. On the basis of the French film „Guernica“ (directors — Alain Resnais, Robert Hessens, 1950) the author characterizes the specific feature of the film about art, where the artworks, that are at the bases of the film besides their social and artistic facets, serve as the main motive filmmaker's approach to the most serious problems of society, social, ideological or moral.

Keywords: Guernica, plastic work, film about art, cinematic language, associative editing, film genre, typology, film aesthetics, filmography, Picasso, Resnais.

În evoluția filmului de nonficțiune s-a impus de-a lungul timpului documentarul despre artă — un gen important prin polifuncționalitatea sa, dar controversat de la apariție și până în prezent.

Cercetările asupra filmului despre artă, ce are la bază procesul de interpretare cinematografică a interpretărilor efectuate deja de autorii operelor finite și integrate în film, trecerea în limbaj cinematografic a altor genuri de artă, prezintă unele dificultăți din cauza complexității prin definiție a acestei categorii de filme. Una din probleme se referă și la tipologia genuistică a filmului despre artă.

Din încercările mai multor teoreticieni și critici de film, cum ar fi Jacques Goimard, J.P. Hodin, Francis Bolen, Francois Porcile, Henri Lemaitre, P. Francastel, Nina Behar și alții, se evidențiază mai multe specii ale filmului despre artă: publicistic, film-portret, eseu, film de artă, de studiu al artelor ș.a. Toate acestea au diverse scopuri — estetic, educativ, cognitiv ș.a., iar vectorul principal fiind comprehensibilitatea și valorificarea operelor de artă.

Dar criticul și teoreticianul de film italian Lauro Venturi depistează în filmografia filmului despre artă lucrări în care „...opera de artă servește drept pretext pentru altceva“ [1, p. 386], și propune drept exemple filmele *Les charmes de l'existence (Farmecul existenței)* regizat de Jean Gremillon și Pierre Kast, filmul *1848* (regizor Victoria Mercanton) și *Guernica* în regia lui Alain Resnais în colaborare cu Robert Hessens. Autorii acestor filme concomitent cu problemele de artă au reușit să abordeze, plasând în prim-plan, o serie dintre cele mai grave subiecte de ordin social, ideologic și moral.

Lista acestor exemple poate fi completată cu multe filme de calitate: *Les desastres de la guerre (Dezastrele războiului)* al lui Jean Gremillon în colaborare cu Pierre Kast, creat pe baza gravurilor vestitului pictor spaniol Francisco de Goya dedicate tragicilor evenimente din războiul franco-spaniol; *Les statues meurent aussi (Și statuile mor)* al lui Alain Resnais și Chris Marker, care într-un limbaj cinematografic sobru își exprimă revolta contra dispariției artei africane prin procesul de intensificare a turismului și a contrabandei, o critică dură a atitudinii civilizației albe față de spiritualitatea popoarelor africane.

Și filmul *Uciderea pruncilor* al regizorului român Ion Bostan, creat pe baza operei omonime a cunoscutului pictor flamand Pieter Bruegel, afară de aspectele artistico-estetice, conține aluzii la problemele social-ideologice ale anilor 50 ai secolului trecut.

Filmul documentar *Guernica* al regizorului francez Alain Resnais, creat în colaborare cu Robert Hessens, este unul dintre argumentele caracteristice pentru specia filmului despre artă, în care opera de artă constituie un pretext pentru a aborda unele probleme majore ale societății. De aceea ne vom opri în mod special la acest film, analizând coordonatele conținutiale, compoziționale și alte aspecte ce țin de limbajul cinematografic, de estetica filmului de nonficțiune despre artă.

După ce în noaptea de 26 aprilie 1937 legiunea aeriană *Condor* — cadoul lui Adolf Hitler pentru Francisco Franco — șterge de pe fața pământului orașelul spaniol Guernica (două mii de morți, bombardamentul avea drept scop experimentarea urmărilor pe care le au asupra populației civile efectele combinate ale bombelor explozive și ale celor incendiare) — tradiționala capitală a bascilor, Pablo Picasso creează una din cele mai sfâșietoare compoziții inspirate cândva de război — fresca *Guernica*, o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra fascismului. *Guernica* rămâne a fi primul tablou din istoria artei ce a dezvăluit oroarea provocată de un eveniment ce se petrecuse pentru prima dată în istoria lumii: distrugerea programată de către avioane militare a unui oraș de oameni pașnici.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create tot în aceiași ani conțin un colorit dureros, o grafică crudă, de linii frânte, zguduitoare. Artistul Picasso lupta, lua atitudine. Tocmai în acea perioadă pictorul Henri Matisse cu o anumită invidie propunea: „Nu încetați să-l admirați, el pictează cu propriul sânge...”. Numit și *memoria vizuală a secolului*, Picasso făcea totul din mare iubire față de oameni, fiindcă, după o sublimă observație a remarcabilului scriitor spaniol Camilio Jose Cela, artistul Picasso înțelege prin iubire binele suprem, începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor. Ecuația Iubire = Dumnezeu sau, ceea ce este același lucru, ecuația Iubire = Origini și Destin.

Specificul creației lui Picasso — artistul care „are o sută de mii de ochi în doi ochi” (Rafael Alberti) — din acea perioadă de la finele anilor '30, mai ales a compoziției *Guernica*, definit printr-un limbaj dur, acut, dominat, mai întâi, de elementele formale și apoi de cele cromatice, printr-un dinamism exacerbant și un temperament exploziv, a influențat stilul, ritmul și structura imaginilor artistice, compoziția generală a filmului.

Opera *Guernica* în varianta audiovizuală se impune prin structura și tehnica sa nouă, ce a depășit legătura cu fotografia în mișcare, legătură specifică filmelor despre arta plastică ale altor regizori. Resnais refuză experiențe deja depășite și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o încercare de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vis-a-vis de creația sa), creând o stare intensă de dinamism psihic, ce contaminează profund spectatorul.

Printr-un montaj asociativ, cu un ritm nervos regizorul Resnais împreună cu scenaristul Robert Hessens își compun narațiunea cinematografică din imaginile tablourile și schițele lui Picasso, ce sugerează sau chiar formează stări contrastante: după imaginile cu orașelul Guernica în ruine, cu fețe de bărbați frumoși și femei cu copii în brațe apar imagini de clovni, saltimbanci, arlechini, bufoni — toți tragici prin însăși esența sa — vin să trădeze, să tortureze, să distrugă o civilizație. Pe fundalul acestor reproduceri se aude vocea gravă a vestitei actrițe Maria Casares (renumită prin rolurile create în filmele regizorilor cu nume notorii în cinematografia mondială: Marcel Carné, Robert Bresson, André Cayatte, Jean Cocteau ș.a.), recitând versurile pline de revoltă și durere ale poetului Paul Eluard:

„Încercate chipuri de foc, încercate chipuri de frig,
 Încercate de opreliști și de noapte, și de batjocură, și de lovituri,
 Chipuri bune la toate,
 Iată-vă acum față-n față cu vidul
 Biete chipuri sacrificate,
 V-au silit să plătiți pâinea vieții
 Cu viața noastră,

*V-au silit să plătiți cerul, pământul, apa și somnul
Ba încă și mizeria.
Chipuri naive, atât de triste și totuși atât de blânde
Eroi ai unei veșnice drame
Voi n-ați gândit moartea
n-ați gândit teama ori curajul de-a trăi, de-a muri,
n-ați gândit moartea atât de grea și totuși atât de ușoară...“*

Ultimele versuri cad pe imaginea în gros-plan a unei mâni ridicate în sus a disperare, a ajutorare sau, poate, a începutului unui sfârșit apocaliptic: undeva în Europa o legiune de asasini strivește furnicarul omenesc. Și cât de greu ne închipuim un copil cu măruntaiele revărsate, o femeie decapitată, un bărbat, vărsându-și dintr-odată tot sângele. Undeva în civilizata Europă la secol XX...

Pe ecran se perindă — foarte ritmate — imaginile unor portrete de oameni ciuruite de gloanțe. Zgomotele mitralierelor și a bombardierelor în picaj creează tabloul auditiv al acestei atmosfere infernale.

Montaj de fețe îndurerate (pictate de Picasso până la apariția cubismului) ritmat prin imaginea unui bec electric, poate, unicul semn de viață, de speranță în bezna acestui infern.

Vocea din off a tragedienii M. Casares continuă să aducă pe ecran cu mai multă fervență stările contrastante din poemele lui Eluard:

*„Și când te gândești că au fost cândva și lacrimi de bucurie
Și că bărbatul în brațele-i strânge femeia îndrăgită
Și că, mângâiați, copii printre lacrimi zâmbeau...
Ochii de mort au acum masivitatea teroarei
Ochii de mort au transparența pământurilor sterpe,
Victimele și-au sorbit lacrimile
Ca pe o otravă...“*

Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil deformatate — mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformatate ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apogeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare aceste imagini prind viață, devin tulburătoare, iar versurile lui P. Eluard le face să emoționeze, să evadeze în alte orbite:

*„Frați ai mei, preschimbați în leșuri
Și în schelete sfărâmate...
Căci moartea a venit să tulbure
Mersul măsurat al timpului
Astăzi sunteți dați viermilor și corbilor
Ieri ați fost însăși speranța noastră fremătătoare...“*

Acest proces de o complexă sinteză audiovizuală l-a descris sugestiv filmologul Pierre Leprohon, care în acest caz a depistat „...un fel de echivalență cu ceea ce reprezintă în alte domenii oratoriul sau baletul, cu alte cuvinte, imaginea animată și sunetul joacă aici rolul coregrafiei sau al recitativului față de muzica oratorului sau a baletului. Și la fel ca **Van Gogh**, **Guernica** dramatiza opera în fața publicului, făcând-o mai accesibilă“ [2, p. 465].

După punctul culminant Resnais prin toate componentele filmului creează un moment de reculegere sau o tăcere: Soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul e rece ca un mort. A fost ora apocalipsei...

Regizorul Resnais face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Pe orizontala ecranului — imagini de corpuri solidificate de oameni cu groaza morții sculptată pe față — statuile de ceramică ale lui Picasso. Operatorii filmului A. Dumaitre și W. Novik evidențiază printr-un plonjeu panoramic statuia unui bărbat cu un miel în brațe (sculptura lui Picasso), apoi fața adusă până în prim-plan a acestei statui scaldate de ploaie... Din off se aude vocea M. Casares cu o tonalitate mai liniștită: sub stejarul mort din *Guernica*, pe ruinele din *Guernica* s-a întors un om, purtând în brațe un miel, iar în inimă — un porumbel. Un om cântă, un om speră...

Resnais face ca acordul final al filmului să sugereze omenirii o speranță, dar concomitent să evidențieze și caracterul creației artistului Picasso, care a fost numit „o *algebră a speranței*“ secolului său.

Astfel montajul asociativ, sacadat; mișcarea camerei de filmat pe liniile unei geometrii intuitive sau emotive; disecarea pe verticală și pe orizontală a lucrărilor lui Picasso; accentuarea (prin montaj, partitura muzicală — compozitor Guy Bernard, comentariu literar — poemele trăite de P. Eluard și re-trăite de M. Casares, efecte sonore) unor fragmente, linii, detalii atât din planul întâi, cât și din celelalte planuri ale compoziției plastice; jocul de lumini și umbre; animarea unor imagini — toate acestea compun acel limbaj cinematografic, prin care s-a asimilat opera plasticianului, prin care regizorul Resnais și-a compus propria sa operă — filmul *Guernica*.

Dar pentru faptul că filmul „distruge“ unitatea operei de bază, creând o nouă operă de sinteză — cea cinematografică — cineștii sunt învinuiți de către unii critici de trădare a operelor originale. Din punctul nostru de vedere André Bazin le-a răspuns acestora foarte corect: „În loc de a se reproșa cinematografului neputința sa de a ne restitui fidel pictura, n-ar trebui oare, dimpotrivă, să ne minunăm că s-a găsit în sfârșit cheia miraculoasă care va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor“ [3, p. 134].

Comparativ cu filmul de nonficțiune obișnuit în cel de artă sistemul de imagini artistice e mai complex, apar diverse corelații între construcțiile figurilor de stil și cele arhetipale aflate în operele de artă originale cu cele din imaginea filmică. În unele cazuri se desfășoară un proces de amplificare a semnificațiilor rezultată din aceste corelații, în altele — diminuarea sau dezintegrarea semnificațiilor din opera primară, fiind asimilate total de componentele filmului sau avortate din structurile acestuia.

În filmul *Guernica* Resnais, afară că supune iscusit concepției sale viziunile a mai multor monștri sacri — Pablo Picasso, Paul Eluard, Maria Casares — face ca în structurile filmice să se întâlnească diverse motive mitologice și simboluri ancestrale. La începutul și în finalul filmului nu întâmplător se vorbește despre un stejar, știindu-se că la basci acesta este un simbol al tradițiilor și al libertății, dar și el a fost distrus. Astfel, tragedia a luat proporții profunde...

În secvențele prin care Resnais își compune starea culminantă a filmului depistăm imaginile reper: Omul, Calul, Taurul. O simplă abordare hermeneutică ne permite să ne dăm seama de valențele conotative ale acestor imagini.

Calul — acest animal arhetipal, *cea mai nobilă cucerire a omului* — este deopotrivă purtătorul vieții și al morții, fiind legat de natură și de veșnica ei reînoire. Profund marcat de fidelitatea sa, la unele popoare Calul celui mort este sacrificat pentru ca sufletul său să-l slujească pe cel al răposatului. Dar, după cum atestă mai mulți specialiști, Calul, mai întâi, este un simbol al măreției, al frumuseții desăvârșite. În film îl vedem răpus la pământ, chinându-se în agonie. Imaginea obține alte conotații...

Imaginea Taurului — simbol al forței creatoare, al spiritului combativ — sugerează ideea de forță uriașă chiar dacă în cazul respectiv și Picasso și Resnais i-au atribuit rolul negativ, adică o forță distructivă.

Resnais integrează (prin accentuare) în componentele filmului și imaginea altor simboluri, poate, secundare pentru opera lui Picasso, dar foarte importante prin semnificațiile lor pentru acest film:

Floarea, spre exemplu, e un simbol al dragostei și armoniei, al perfecțiunii sufletești, al speranței la o nouă viață. În film vedem imaginea unei flori strivite...

Imaginile Lumânării și a Lămpii sunt apropiate prin semnificațiile sale, simbolizând ieșirea din beznă, sacrul, cunoașterea, adevărul și speranța...

Omul din finalul filmului vine prin ploaie spre noi cu un miel în brațe și cu un porumbel în suflet. Mielul fiind aici ființa fără de prihană, simbol al sacrificiului în numele vieții, deaceia numit și Agnus Dei (Mielul Sfânt), iar Porumbelul îl substituie pe Sfântul Duh, fiind și un simbol al purității, al inocenței și exprimă credința, dragostea și speranța.

Amplasarea acestor simboluri (cu semnificații luminoase, optimiste) în contextul unei realități tragice, sângeroase și absurde prin criminalitatea ei declanșează un scurt circuit în jurul căruia se formează o stare emotivă de înaltă tensiune, conferind fenomenului respectiv și noi conotații și noi dimensiuni, fiindcă, chiar ținând cont de limitele interpretării despre care s-a pronunțat semioticianul italian Umberto Eco, nu putem să nu-l susținem pe hermeneutul francez Paul Ricoeur, care afirmă că "...tocmai pe fondalul reinterpretării creatoare a moștenirilor culturale omul își poate proiecta emanciparea și poate anticipa o comunicare fără obstacole și fără limite" [4, p. 269].

Infernul din filmul *Guernica* are rezonanțe cu ororile fascismului din documentarul *Noapte și ceață* (1956) și cu asocierile apocaliptice din filmul de ficțiune *Hiroshima, dragostea mea* semnate de A. Resnais.

De menționat că filmul *Guernica* a exercitat anumite influențe ideatice și formale asupra teatrului și cinematografeii europene. Spre exemplu, în 1961 de mare succes s-a bucurat trupa de artiști Schlosstheater din Spania, care a prezentat la Paris în cadrul Teatrului Națiunilor piesa *Guernica* scrisă de cunoscutul dramaturg și cineast spaniol Fernando Arrabal.

În sobrietatea atmosferei, în ritmul acțiunii, obținut adesea din alternarea mizanscenelor cu imaginea tablourilor lui Picasso (lăitmotiv din stop-cadre), dar, mai ales, în coloana sonoră ușor se depistează influențele filmului lui Alain Resnais.

Mai târziu acest subiect a inspirat și autori de filme de ficțiune. Regizorul ungar Ferenc Kósa, Laureat al Festivalului de la Cannes pentru regia filmului *Zece mii de sorii*, se lansează în 1982 cu filmul *Guernica*, unde de asemenea se sesizează unele influențe conceptuale și stilistice resnaisiene.

De forța sinergetică a artelor supuse limbajului cinematografic A. Resnais își dă seama în timpul creării filmelor *Van Gogh* și *Guernica*, devenind conștient de faptul că filmul de artă atinge nivelul unei opere veritabile numai atunci, când în urma sintezei valorilor operelor plastice și turnarea lor în formule audiovizuale cât mai originale, se creează acel produs ce e în stare să depășească sincretismul obișnuit printr-o nouă interpretare în numele unor noi valori. Iar tendința lui Resnais de a explora lumea inconștientului face ca opera să neglijeze totalmente canoanele narațiunii filmice tradiționale, să reînnoiască limbajul cinematografic cu noi procedee și modalități de expresie audiovizuală, impunând noi principii în estetica filmului european despre artă și cultură.

Referințe bibliografice

1. VENTURI, Lauro. Films on Art: An Attempt at Classification. În: *Quarterly for Radio and Television*, vol. VII, Nr. 1, 1952.
2. LEPROHON, Pierre. *Maeștrii filmului francez*. București: Editura Meridiane, 1969.
3. BAZIN, André. *Ce este cinematograful?* București: Editura Meridiane, 1968.
4. RICOEUR, Paul. *Eseuri de hermeneutică*. București: Editura Humanitas, 1995.

„O SCRISOARE PIERDUTĂ” — COMEDIA PĂPUȘILOR

„A LOST LETTER” — PUPPETS COMEDY

AURELIAN BĂLĂIȚĂ,

conferențiar universitar, doctor,
Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

Pornind de la ideea creării unui spectacol de animație pe un text dramatic caragialian, în articolul de față prezentăm etape ale transformării unui proiect virtual, la stadiul de spectacol, dezvoltând argumente pentru valențele păpușărești ale textului.

Descriem o variantă proprie de reprezentare cu păpuși a comediei O scrisoare pierdută, de I.L. Caragiale, eveniment care este deocamdată unic pe scena teatrului de animație în România și marchează în egală măsură spectacolul de licență al promoției 2011 în cadrul Universității de Arte „G. Enescu”.

Cuvinte-cheie: O scrisoare pierdută, teatru de animație, inovație, Caragiale.

Starting from the idea of creating an animation show of one of Caragiale’s dramatic texts, in this article we present stages of transforming a virtual project into the stage of a show, developing arguments for the puppets’ valences of the text.

We describe our own variant of a representation with puppets of the “A lost letter” comedy, by I. L. Caragiale, event that is for the moment unique on the scene of animation theater in Romania and equally marks the Bachelor’s degree exam show of the 2011 class at the University of Arts „George Enescu” Iasi.

Keywords: „A lost letter”, theater animation, innovation, Caragiale.

În subcapitolul „Pălăria — ax comic în *O scrisoare pierdută*¹”, din cartea pe care am publicat-o ca urmare a studiilor doctorale, structurase coordonatele pentru o ipotetică montare a comediei prin mijloacele teatrului de animație. Pălăria, în acea variantă, urma să fie însăși scena, o turnantă a cărei rotire ar fi putut asigura cu rapiditate și ușurință schimbările de decor dintre actele spectacolului. Dificultățile pe care le-am întâmpinat la montarea propriu-zisă ne-au determinat renunțăm la turnantă și să căutăm alte soluții scenografice, mult simplificate. Astfel, au apărut modificări care s-au dovedit a fi binevenite pentru reprezentare în proiectul final. Varianta noastră de reprezentare a comediei *O scrisoare pierdută* s-a materializat pe o scenă de dimensiuni modeste, prin evoluția personajelor întruchipate de păpuși cu mimică, de statura unui om, animate de mânuitori costumați în negru și cu pălării negre. În proiectul inițial Dandanache ar fi fost un alt tip de păpușă, o marionetă cu fire lungi, manevrate de la pasarelă sau de la pod. Întrucât Sala Studio Teatru a Universității de Arte „George Enescu” nu are posibilitățile tehnice necesare, Dandanache a fost întruchipat tot cu o păpușă cu mimică.

Păpușile au fost realizate împreună cu scenograful spectacolului, conf.dr. Constantin Siriteanu, în cadrul unui atelier la care au participat în egală măsură și studenții-actori. Activitatea lor de concepție și construcție a păpușilor s-a desfășurat în paralel cu descifrarea personajelor prin lecturile la masă. Interpreții au contribuit, fiecare în parte, la executarea schițelor și la construirea măștilor din burete, apoi la edificarea costumelor păpușilor. Apropierea față de personaje s-a făcut, astfel, prin mai multe canale simultan.

Unul dintre aspectele deosebite ale lucrului la spectacol a fost faptul că din distribuție au făcut parte douăsprezece fete și un singur băiat, după cum era componența clasei care urma să își susțină cu acest spectacol lucrarea de licență. Faptul că niște tinere urmau să interpreteze roluri masculine a ridicat o serie de dificultăți, dar a și impulsionat creativitatea. Această particularitate a distribuției într-o montare actoricească ar fi condus, cel mai sigur, la un eșec. Abordarea păpușărească, însă, s-a dovedit a fi una de inspirație, în care interpretele au reușit să facă față cu brio provocării.

1 Bălăiță, Aurelian, *Un univers virtual — Figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Iași, Editura Artes, 2006.

În afară de propria noastră montare, din 2011, nu am reușit să identificăm, până acum, puneri în scenă cu *O scrisoare pierdută* duse la bun sfârșit în teatrele profesioniste de păpuși din România. Un asemenea demers este, evident, foarte dificil, dar și argumentele pentru a porni aventura unei înscenări cu păpuși a celei mai importante capodopere caragialiene sunt din cele mai incitante. De semnalat însă ceea ce afirmă Bogdan Ulmu: „În Costa Rica, *O scrisoare pierdută* a fost chiar montată cu păpuși! Sunt marionete, mecanisme, automate. Iar autorul lor este un „burrattinaio„! Teatrul-în-teatru ar putea deveni, în acest punct al discuției, *teatru-în-teatru de păpuși...*“ [1, p. 338].

Principalele aspecte care necesită rezolvare atunci când privim un text dramatic din perspectiva limbajului scenic păpușăresc, sunt generate de faptul esențial că în teatrul de animație, spre deosebire de cel cu actori, mijlocul fundamental de expresie scenică este tandemul inseparabil actor și instrumentul lui, păpușa.

Să trecem în revistă câteva din valențele păpușărești pe care le-am identificat în *O scrisoare pierdută* care justifică demersul unei asemenea abordări. Le putem distinge ca elemente din sfera limbajului verbal cât și din cea a limbajului nonverbal.

În privința formelor de limbaj verbal, modul predominant de expunere este dialogul, completat cu monologul, ambele forme de limbaj fiind modalități foarte eficiente de caracterizare a personajelor, de control și diversificare a tensiunii dramatice. *Dialogul* are, la Caragiale, atributul fundamental pentru scenariul păpușăresc de calitate, acela de a conține replici scurte. Forma vorbirii în lucrările lui Caragiale este subordonată orientării dramatice a fanteziei autorului. Astfel, replicile sunt scurte, fără cuvinte de prisos, uneori fiind indicate doar prin exclamații, sau pauze, ceea ce reprezintă expresia unor mișcări (mai ales interioare) foarte vii. Mai mult, avem de a face cu o puternică forță de portretizare a limbajului dialogat. Prin dialog se prezintă evoluția acțiunii dramatice, se definesc relațiile dintre personaje și se realizează caracterizarea directă sau indirectă.

Caragiale a dat esență și formă monologurilor din lucrările sale în direcția servirii cu precădere a funcției lor de caracterizare multiplă. Monologurile din paginile scrise de Caragiale pot fi considerate — pentru creația actorilor — de dramă sau de animație — măsura măiestriei artei lor interpretative. Și în teatrul de animație trebuie să tratăm monologul unui personaj ca un dialog cu sine. Două dintre monologurile cele mai cunoscute din piesă — monologul lui Farfuridi, din scena I-a, actul al III-lea, rostit de la tribună, și monologul lui Cațavencu, din scena a V-a, actul al III-lea rostit de asemenea de la tribună — se pot constitui ca și ca mici recitaluri păpușărești.

Prin ceea ce fac și spun, prin felul în care arată, prin întregul lor comportament, prin expresia prinsă ca grimasă permanentă pe chipul lor, personajele piesei devin simboluri care reprezintă o varietate tipologică surprinsă de autor care poate fi reprezentată plastic prin măștile păpușilor.

Indicațiile scenice ale autorului conturează indirect personajele, prin semnificația gesturilor și a mimicii. Citind lista cu *Persoanele* de la începutul piesei, depistăm o apartenență la o anumită tipologie și aceasta poate constitui punctul de plecare în caracterizare și în „prinderea“ într-o formă plastică păpușărescă. Putem distinge mai multe tipuri de didascalii, din perspectiva funcționalității lor, dată de autor. Astfel, *didascaliile de adresare* arată cui îi este destinată comunicarea (personaje sau public, în cazul aparté-urilor). *Didascaliile portretistice* sunt cele care descriu personajele. *Didascaliile de tonalitate* precizează cum trebuie atacată replica, din punct de vedere al susținerii vocale. *Didascaliile gestuale* arată care sunt cele mai potrivite gesturi pe care le au personajele la momentele indicate. Câteodată ele sunt și *didascalii psihologice* pentru că dezvăluie mișcarea interioară, cauza unei reacții, intenția unei acțiuni, sau masca prin care este acoperită o intenție anume. La Caragiale didascaliile, de cele mai multe ori, acoperă mai multe funcționalități. Indicațiile lui Caragiale sunt, pentru noi, de cea mai mare importanță. Ele sunt repere fixe în structurarea spectacolului. Dacă pe parcursul construirii reprezentației indicația i se integrează organic, chiar dacă în mod surprinzător, neașteptat, dar în direcția continuității dezvoltării tensiunii dramatice, înseamnă că drumul parcurs este unul corect, că am făcut rezonanță cu universul probabil creat de autor.

În *O scrisoare pierdută* avem de-a face cu mai multe cuvinte pivot. Unul dintre ele este *scrisoarea*, un altul este *alegerile*. Mai pot fi considerate cuvinte foarte importante, mai puțin rostite, dar în jurul cărora se țese firul acțiunilor, ca *partidul*, *trădare*, *candidatură*. Aceste cuvinte au o funcționalitate decisivă în definirea termenului conflictului și în orientarea personajelor.

Numele personajelor, rostite de ele însele sau de altele, tind să sugereze dominantă caracterului lor. Caragiale a știut ca nimeni altul să-și boteze personajele, alcătuiind un adevărat evantai onomastic, atât în comedii cât și în proza comică. Numele fac parcă parte din structura intimă a personajelor care cu greu ar putea fi rebotezate altcumva, aduc sugestii de interpretare și de reprezentare, în cazul teatrului de animație. *Zoe* ne duce cu gândul la apa murdară de după spălat, căci ea are a-și spăla numele și pentru curățire luptă cu toate mijloacele. *Zaharia Trahanache* sugerează bătrânețea unui personaj ticăit, ramolit, zaharisit, iar „trahanaua“ este o cocă moale. Supraponderalul chiar poate fi înfățișat printr-o păpușă din materiale moi, ușor deformabilă. *Cațavencu* este tipul celui care, ca o cață, face risipă de vorbărie gălăgioasă, fără a spune nimic. Profilul figurii lui poate aduce cu acela al unei păsări, o conformație acvilină i se potrivește caracterului său. Nu întâmplător ziarul pe care-l conduce poartă numele „Răcnetul Carpaților“. *Farfuridi* și *Brânzovenescu*, cu sufixe grecesc și românesc, prin asociația culinară fac trimitere la lăcomie, zgârcenie și inferioritate. Numele personajului *Pristanda* vine de la un joc popular moldovenesc, în care se bate pasul într-o parte și în alta fără să se pornească niciunde, arătând șiretenia lui, intuiția că inamicul stăpânului de azi poate fi prefectul de mâine.

Unul dintre cele mai des folosite mijloace comice în întreaga operă a lui Caragiale este *cuplul comic*, o modalitate îmbrățișată dintotdeauna de arta păpușăriei. În *O scrisoare pierdută* iese în evidență cuplul *Farfuridi — Brânzovenescu*. În aceeași arie a cuplului comic se pot situa și tandemurile *Zoe — Tipătescu*, *Tipătescu — Trahanache*, *Trahanache — Zoe*, ca laturi ale triumphiului conjugal.

Putem distinge trei tipuri de comunicare nonverbală, atât în viața obișnuită cât și în cea transfigurată, scenică:

- a. *Paralimbajul* (adică felul în care se spune ceva);
- b. *Modul de utilizare a spațiului pentru comunicare*;
- c. *Limbajul corpului* (mimică, gestică).

În teatrul de animație comunicarea se realizează preponderent la nivel nonverbal, prin toate cele trei tipuri, în fiecare reprezentație creându-se o sumă de semne și simboluri care, împreună cu vorbele rostite de personaje, alcătuiesc limbaj specific. Datorită prezenței păpușilor ca mijloc de întruchipare a personajelor, comunicarea se face în strânsă relație cu *decorul vizual* și *decorul sonor*.

Evident, păpușile vorbesc altfel decât vorbesc actorii în teatrul dramatic. Dacă pentru întruchiparea în limbajul animației trupul actorului s-a metamorfozat în trupul simbolic al păpușii, atunci și expresia sa vocală suferă o transformare corespunzătoare. Păpușile, prin mișcărilor lor, altele sau executate altfel decât în teatrul de dramă trebuie să *sugereze* vorbirea, printr-o expresivitate gestuală specifică. Practic, pentru fiecare personaj se creează un propriu și complex limbaj de comunicare. Desigur că aceste aspecte sunt influențate decisiv de tipul de păpuși și sistemul de animare.

În piesă avem de a face, ca și în celelalte opere caragialiene, cu o lume limitată, un *spațiu închis*. Acest lucru trebuie reflectat în concepția scenografică a spectacolului. Pășirea peste limitele acestei lumi se realizează doar prin telegraf și prin pătrunderea lui *Dandanache*, ceea ce arată că lumea de dincolo este aceeași, sau o copie grotescă a acesteia.

În spectacolul nostru am sugerat spațiile închise doar prin prezența a câtorva cuburi, care sugerează mobilier cu diferite funcționalități și prin steaguri înfipite în acestea. Pe tot parcursul spectacolului, pe marginea scenei, sunt așezate mici stegulețe de culoare gri. În fundal, central, se află telegraful, sugerat de un stâlp înalt, cu o roată în vârf peste care este trecută o funie lungă al cărei capăt se pierde în culise. Pe această funie, atunci când „bate telegraful“ sunt aduse în scenă telegramele sau gazeta centrală. Trăsura cu care sosește *Dandanache* este tot un cub, așezat pe o mică platformă cu roți, la care este „înhamat“ pentru a o aduce în scenă polițaiul *Pristanda*.

Steagurile de culoare gri — culoarea locală — delimitează unele planuri de joc, se transformă unde e nevoie în paravane, sunt folosite ca arme în bastonada de la sfârșitul actului al III-lea. În primul act, când Pristanda îi raportează lui Tipătescu împrejurările în care a surprins gruparea lui Cațavencu conspirând la o partidă de cărți, polițaiul transformă unul dintre steaguri în ecran de teatru de păpuși pe care joacă umbrele celor implicați în întâmplarea evocată. Am construit, astfel, un moment de *teatru-în-teatru de păpuși*. După apariția lui Dandanache (îmbrăcat în portocaliu, culoarea puterii centrale), și după câștigarea alegerilor de către acesta, scena se umple cu steaguri portocalii.

Chiar dacă satira social-politică se referă la evenimente legate de farsa electorală din 1883, ea se pliază perfect pe situațiile politice din prezent din țara noastră, ceea ce îi conferă unanim acceptatul caracter de actualitate.

Putem privi personajele din *O scrisoare pierdută* ca pe niște *figuri păpușărești*, întruchipări scenice a unor tipuri comice prin mijloacele specifice de expresie ale teatrului de animație, care, în cazul nostru, au următoarele caracteristici comune:

- au o structură relativ simplă, aproape primitivă, dezvăluie o goliciune interioară;
- structura lor se poate sintetiza la câteva trăsături și se potrivește cu o expresie fixă — prinsă pe chip;
- au o aparență caricaturală;
- sunt dominate de instincte puternice, bine conturate;
- conflictele personajelor sunt legate de frica de schimbare; ele caută să-și restabilească situație de confort dezechilibrată accidental;
- poartă câteva măști distincte care, atunci când cad, dezvăluie că și-au imprimat basorelieful pe calapod;
- sunt evidențiate de contrastul dintre sărăcia interioară și pretenții, între esență și aparență;
- au un repertoriu de trăiri și expresivitate limitate, care se repetă mecanic;
- generează acțiuni și situații ridicole;
- alcătuiesc împreună un mecanism care le angrenează într-o aceeași mișcare;

Personajele din *O scrisoare pierdută* au dominante de caracter puternice, ceea ce le transformă, așa cum am mai spus, în *tipuri*, devenind reprezentative pentru categorii mai largi, în același timp însă, prin particularitățile de ordin social, intelectual, temperamental, comportamental, lingvistic ele păstrându-și individualitatea proprie. Personajele comice caragialiene formează, așadar, o lume unitară și închisă din entități diferențiate.

Comicul de caracter se suprapune în mod firesc peste cel *al moravurilor*, această comedie dezvăluind aspecte negative din viața familială, socială și politică a personajelor, evidențiind pregnant discrepanța dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară și ceea ce simt cu adevărat.

Fizionomiile și posibilitățile de animare a păpușilor au fost gândite pentru ca pe scenă să prindă viață procedeele comice ale piesei: *triumghiul conjugal*, *procedeele păpușii cu sfori*, *procedeele diavolul cu arc*, apoi *păpușa cu sfori*, *quiproquo-ul*, *coincidența*, *evoluția inversă*, *bastonada*, *pantomima*, *pre-cum* și *cuplul comic*.

Spectacolul oferă posibilitatea de emancipare în domeniul politicii. Propunem abordarea păpușărească a piesei pornind de la așezarea personajelor — întruchipate prin păpuși cu mimică — într-o configurație prin prisma tipurilor temperamentale. Modalitățile și procedeele comice ale dramaturgului își găsesc, astfel, rezolvări scenice prin limbaj păpușăresc relevând, prin jocul măștilor, situații comico-dramatice cu reverberații actuale care, îmbrăcate de imaginația și entuziasmul interpreților conduc spre descifrări cu valoroase efecte educative.

Prin măștile personajelor sale, Caragiale demască mecanismul perfid și înșelător al puterii politice. El pune sub lupă și luminează unealta diversă a șantajului financiar, politic, afectiv, moral, sexual, ca metoda infailibilă a carieriștilor.

Referințe bibliografice

1. ULMU, B. *Mic dicționar Caragiale*, Iași: Editura Cronica, 2001.

Arta plastică

ICONE-UL SACRU ÎN CREAȚIA LUI VLADIMIR BOROVIKOVSKY

THE SACRED IMAGE IN THE CREATION OF VLADIMIR BOROVIKOVSKY

ALA STARȚEV,

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

NATALIA PODLESNAIA,

lector superior,
universitatea Tehnică din Moldova

În prezentul articol științific se propune elucidarea unui aspect important din creația lui V. Borovikovsky, trecut cu vederea pe parcursul secolului XX — și anume a celui legat de arta icoanei/taboului religios. Se pune accentul pe icoane-ul sacru obținut de autor grație sintezei dintre arta icoanei de la sfârșitul sec. XVIII și arta portretului laic din sec. XIX. Se face analiza limbajului plastic al capodoperelor maestrului realizate pentru Catedrala Icoana Maicii Domnului din Kazan din Sankt Petersburg (1808—1811).

Cuvinte-cheie: icoană, icoane-u sacru, tablou religios, portret laic, limbaj plastic, linie, culoare.

In the present scientific article the author proposes the elucidation of an important aspect from Vl. Borovikovsky's creation overlooked during the 20th century -namely the aspect connected with the art of the icon — the sacred image. Emphasis is laid on the sacred image obtained by the author thanks to the synthesis between the icon art from the end of the 18th century and the art of the secular portrait from the 19th century. In the article there is an analysis of the plastic language of the master's masterpieces realized for the Cathedral from Saint/ Peterburg — the Icon of the Holly Virgin from Kazan.

Keywords : icon, sacred image, religions painting, secular portrait, plastic language, colour.

Reprezentant al academismului rus în nota sentimentalist-bucolică, Vladimir Borovikovsky (1757—1825), cunoscut ca autor al vestitului portret *Maria Lopuhina* (1797), ce reflectă o anumită modă în care, de exemplu, în Franța excilase Fragonard și Vigee-Lebrun, rămâne artistul de neîntrecut al sentimentalismului în arta rusă.

Pictorul s-a realizat în cele mai diverse sub-genuri ale portretului, fie că este vorba de tablouri reprezentative de dimensiuni mari sau de tablouri mai mici (miniaturi) sau, de *icoane* pentru lăcașuri sfinte (catedrale, biserici, paraclise etc.) și locuințe particulare (chivote de casă etc.).

Un interes aparte trezește *pictura religioasă* a artistului, apreciată la timpul său de cercetătorul rus N. Kondakov [1, p. 7]. În sec. XIX, pictura religioasă a lui V. Borovikovsky era tratată la cel mai înalt nivel. Primul biograf al pictorului, V. Gorlenco, scria despre V. Borovikovsky — „un pictor religios, plin de însuflețire“, operele căruia „respiră cu o credință adâncă și curată (chiar naivă), care spre sfârșitul vieții sale s-a transfigurat într-o exaltare mistică“ [2, p.3]. Istoriografia sovietică, intenționat, trece cu vederea *pictura religioasă* și portretele ierarhilor bisericești [3]. Abia în 1975, T. Alekseeva, renumita cercetătoare a artei ruse din secolele XVIII-XIX, în lucrarea sa a reflectat obiectiv valoarea creației lui V. Borovikovsky în contextul epocii [4].

V. Borovikovsky s-a născut la 24 iulie/4 august 1757 în orașul Mirgorod, Malorossia. Pictorul și-a petrecut copilăria și adolescența într-un mediu deosebit al *icoanei*, ce și-a lăsat amprenta adâncă asupra percepției lumii înconjurătoare și a creației viitorului artist. Formându-se în breasla iconarilor, alături de tatăl său (Luca Borovik), frații (Vasile și Ivan), unchiul și verișorii săi, viitorul artist activa în regiunea Mirgorod. Începând cu 1780, după serviciul militar de 6 ani, V. Borovikovsky pictează *icoane* pentru lăcașurile sacre din regiune, cum ar fi Biserica *Sfânta Treime* și Biserica *Învierea Domnului* din orașul Mirgorod (1784).

În icoanele care s-au păstrat, cum ar fi: *Maica Domnului cu pruncul în brațe* (1787, Muzeul de Artă Ucraineană, Kiev) și *Regele David* (1785, Muzeul de Stat de Artă Rusă), se poate urmări o atitudine sensibilă în crearea *icone-ului sacru*. Este de remarcat faptul că, în creațiile iconografice ale lui V. Borovikovsky s-a manifestat complexitatea ornamentală și splendoarea artei ucrainene.

Ajuns la Sankt-Petersburg, V. Borovikovsky continuă să picteze *icoane*, însă acestea se deosebesc esențial de cele executate în Malorossia prin stilistica și structura compozițională. Astfel sunt *icoanele Iosif cu pruncul Christos* (1791) și *Tobie și îngerul* (1791), ambele păstrate la Galeria Tretyakov din Moscova (fig. 1 și fig. 2). În aceste *icoane* de dimensiuni mici nu se mai pot observa trăsăturile tradiționale ale artei ucrainene, ba mai mult decât atât, ele ne trimit la modelele de *pictură laică*. Așa putem urmări influența picturii occidentale, atât în alegerea subiectelor, cât și în rezolvarea compozițională a acestora. De exemplu, în icoana *Iosif cu pruncul Christos*, Iosif ține pruncul în brațe, temă ce nu se întâlnește în iconografia ortodoxă, pe când adesea poate fi întâlnită în iconografia catolică (în barocul italian, spaniol etc.). Lucrarea lui V. Borovikovsky ne trimite la opera lui B. Murillo *Sfânta Familie* (1645—1650, Ermitaj, Petersburg), în care observăm tangențe în rezolvarea compozițională și în tratarea vestimentației. Se cunoaște, că V. Borovikovsky face copii după lucrările aflate la Ermitaj, remarcabilă în acest sens este *Maica Domnului cu pruncul Christos și îngerul*, copie după lucrarea lui A. Correggio (1520, Galeria Tretyakov din Moscova). Medalionul *Iosif cu pruncul Christos* se deosebește prin redarea unor emoții puternice, prin armonia percepției naturii și prin ductul *liniei* sensibile a picturii de miniatură.

Subiectul *Tobie și îngerul* la fel este cunoscut după „copia de pe originalul german“ a lui A. Losenko. În acest caz V. Borovikovsky a luat drept model rezolvarea compozițională a lui Tițian (Muzeul Academiei, Veneția) și a lui B. Murillo (Soborul din Sevilla), cunoscute probabil, după gravurile timpului. Pictorul propune o scenă cotidiană unde nu este nimic tainic ori misterios. Un băiat însoțit de un învățător în etate duce un pește prins (măruntaietele căruia trebuie să-l vindece pe tatăl său orb). Peștele, îl duce agățat de o ramură de salcie, așa cum se făcea în Malorossia natală. Tobie pășește grabnic și cu bucurie spre casă. Artistul subliniază dinamica mișcării prin reprezentarea unui câine care-l însoțește pe personajul principal. Autorul a plasat figurile într-o compoziție ovală găsind o rezolvare cromatică reușită de nuanțe de galben-fistic, oliv-liliachiu ce corelează cu cele de roz și albastru, prezente în peisaj.

În anii 1790—1792 V. Borovikovsky a creat treizeci și șapte de *icoane* pentru Biserica *Sfinții Boris și Gleb* a mănăstirii din or. Torjok, gub. Tver (actualmente dispărute) și în 1793—1794 icoane pentru Catedrala *Sfântul Iosif* din or. Moghiliov, reg. Belarus (dintre care s-au pastrat doar câteva). Aceste *icoane* înbină emoționalul baroc al formei și culorii cu elementele echilibrate ale clasicismului.

Despre felul cum se pregătea artistul de a picta o *icoană*, își amintește nepotul acestuia J. Borovikovsky: „... înainte de toate, mergea la biserică și asculta slujba. Pregătind suportul pentru *icoană*, el ruga să i se citească în voce Evanghelia și Viața Sfântului, pe care urma să-l picteze. Vizualizând la un moment dat *icoana* propriu zisă, ruga să fie încetat cititul și începea să lucreze...” [5, p. 158].

Poate V. Borovikovsky ar fi rămas maestru doar de *pictură religioasă*, dacă o circumstanță n-ar fi influențat asupra extinderii intereselor de creație a pictorului. În 1792 la Petersburg sosește portretistul austriac cu renume european I. Lampi — tatăl. Atras de creația portretistului, V. Borovikovsky a început să lucreze sub îndrumarea acestuia. Executând copii după lui I. Lampi-tatăl, V. Borovikovsky

a însușit procedeele tehnice ale timpului din pictura occidentală de portret. Din acest moment putem vorbi despre o prevalare a interesului lui V. Borovikovsky față de arta portretului.

Contactele cu oamenii celebri ai timpului, cum ar fi, pictorul D. Levițki, contele N. Lvov, poetul G. Derjavin etc., experiențele acumulate, inclusiv și cele din atelierul lui I. Lampi-tatăl, i-au permis lui V. Borovikovsky perfecționarea măiestriei profesionale. Astfel, în 1795 i s-a conferit titlul de academician, iar în 1802 — titlul de consilier al Academiei de Arte Plastice din Sanct-Petersburg. V. Borovikovsky devine un portretist solicitat al timpului său [6].

Trebuie de remarcat, portretele create de V. Borovikovsky erau apreciate prin faptul că transmiteau asemănarea cu modelul, aveau o cromatică fină și reflectau noile tendințe ale timpului din arta și societatea rusă (în acest context amintim de lucrarea lui N. Karamzin *Biata Liza*, unde urmărim aceleași tendințe ale sentimentalismului în literatură) [7].

Un loc aparte în moștenirea artistică a lui V. Borovikovsky ocupă portretele ierarhilor Bisericii Ruse. Astfel sunt: *portretul lui Matfei Desnițki* — ca episcop de Cernigov (1803), — ca arhiepiscop (1816) — și în rangul de mitropolit (1819); *portretul catolicosului de Gruzia — Antonie* (1811); *portretul mitropolitului Dimitrie de Rostov* (1825, Muzeul de Stat „Kremlinul de Rostov“) etc. Referindu-ne la aceste lucrări, trebuie de luat în considerație anumite particularități ale *picturii religioase* ruse de la începutul sec. XIX. Răspândirea *picturii laice* a înlesnit perceperea *icoanei* de către oameni ca portret realist al sfântului și invers, portretul sfântului a început să fie apreciat ca icoană. Urmează de menționat, că acest fenomen cunoscut în sec. XVIII-XIX, îl urmărim în unele portrete executate în timpul vieții viitorilor sfinți, care după canonizarea acestora începeau să funcționeze în calitate de icoane, devenind baza iconografică a sfântului respectiv [8].

Reieșind din impactul psihologic, al emanării lumii interioare pentru cazul portretelor ierarhilor bisericești și al bogăției cromatice a acestora, urmărim apropierea lor de *pictura religioasă* a lui V. Borovikovsky din perioada târzie a creației sale.

În toamna anului 1808 V. Borovikovsky scrie “...acum principala mea sarcină se leagă de decorul extraordinarei catedrale *Icoana Maicii Domnului din Kazan* din Sankt Petersburg“ [9, p. 266]. La comanda contelui A. Stroganov, artistul a executat șase *icoane* pentru Porțile Împărătești ale iconostasului principal și patru — pentru iconostasele laterale ale catedralei susnumite (Kazanskiy Kafedralniy Sobor, arh. A. Voronin) pe parcursul a patru ani (1808—1811).

Toată viața V. Borovikovsky a fost pătruns de o mare credință față de Dumnezeu, trăind în adevărurile creștine¹. Frământările și căutările spirituale sunt reflectate în creația sa religioasă. V. Borovikovsky mereu căuta o legătură aparte cu Divinitatea. Trecut prin perioada misticismului ca membru al asociației *Uniunea frăției* și dezămăgit, artistul a reevaluat activitatea iconografică ca cel mai important domeniu al activității sale artistice.

Ținem să menționăm că anume aceste șase *icoane* create de V. Borovikovsky: *Arhanghelul Gavriil, Maica Domnului, Evanghelistul Luca, Evanghelistul Marcu, Evanghelistul Matei și Evanghelistul Ioan* demonstrează apogeul creației sale ca rezultat al unui act teurgic. Analizând aceste capodopere, observăm o finețe și sensibilitate aparte, atât în modelarea anatomică a fiecărui portret, cât și în redarea trăirilor lăuntrice ale personajelor. Detașându-se de canoanele bisericești în reprezentarea acestor portrete, pictorul recurge la anumite elemente psihologice pentru a reflecta acele frământări spirituale. Astfel, evanghelistul Luca este reprezentat cu ochii înlăcrimați și privire plină de durere într-un moment de conștientizare a jertfei expiatoare a lui Iisus Christos de pe cruce (fig. 3), evanghelistul Marcu este vizualizat într-o stare lăuntrică aparte, subliniată de ochii înfundați, oasele zigomatice și clavicula proeminentă (fig. 4), evanghelistul Matei, cu o privire îngândurată, este surprins într-un moment de

1 Сорокин К. Но красоте ее Боровиковский спас [online] „Учительская газета“, №50 от 9 декабря 2008 [цитат la 25.03.2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.ug.ru/archive/26808>> „Сохранившиеся письма художника говорят, что Боровиковский не только в живописи воспевал христианские идеалы, но и в реальной жизни вел себя как праведный человек — защищал обиженных судьбой, не жалея на это ни времени, ни денег. Он прощал своих врагов, так как верил, что всякое зло, сотворенное другому, вернется к злоумышленнику.“



Figura 1 Iosif cu pruncul Christos



Figura 2 Tobie și îngerul

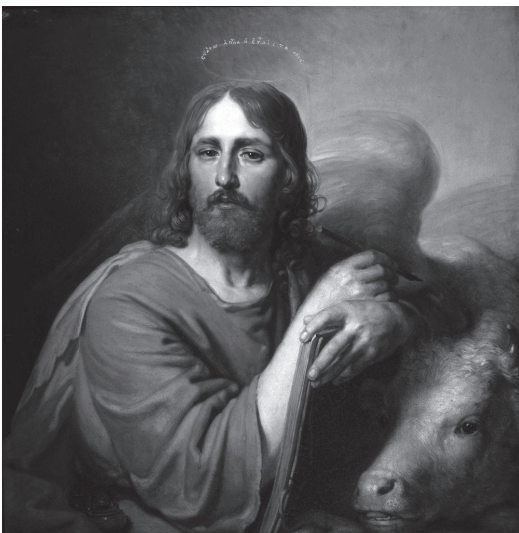


Figura 3. Sfântul Evanghelist Luca

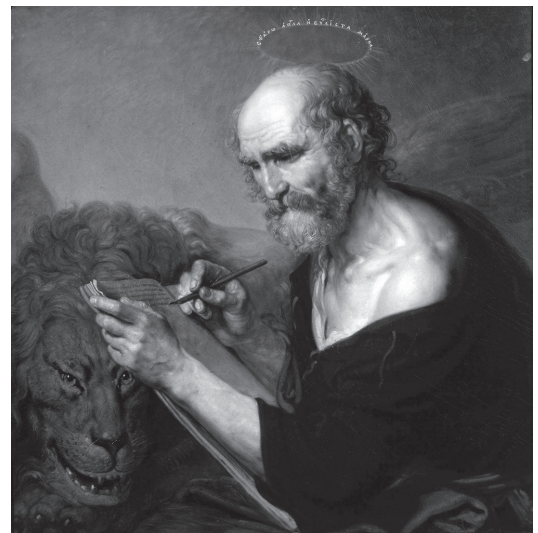


Figura 4. Sfântul Evanghelist Marcu



Figura 5. Sfântul Evanghelist Matei

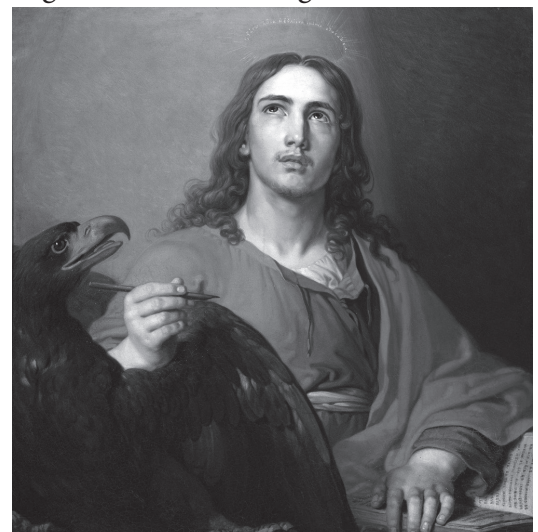


Figura 6. Sfântul Evanghelist Ioan

destăinuire Divină (fig. 5), iar evanghelistul Ioan — cu chipul plin de lumină și evlavie, prevestește finalul evenimentelor apocaliptice (fig. 6).

În portretele evangheliștilor transpare forța interioară a lui V. Borovikovsky și dorința irezistibilă de a-L avea pe Dumnezeu în suflet, care se obțin datorită *re-trăirii* prin prisma propriei lumi lăuntrice. Aceste rezolvări plastice ne apropie și ne invită să devenim co-participanți la evenimentul evanghelic.

Picturile lui au introdus în spațiul interior al acestei catedrale o pregnanță și expresivitate aparte, completând organic construcția interiorului. Este de menționat, că expresivitatea plastică a icone-urilor evangheliștilor era rezolvată în aceeași cheie ca și sculpturile lui I. Martos (1752—1835), prezente în interiorul edificiului [10, p. 36].

Dacă e să ne referim la cele patru icoane pentru iconostasele laterale, o evidențiem pe cea mai reușită lucrare — *Sfânta Ecaterina*. V. Borovikovski respectă canonul iconografic al muceniței și o reprezintă cu coroană, mantie de hermină și tunică decorată cu pietre prețioase (rubin, safir, pierlă) care atestă proveniența din neam împărătesc. La picioarele sfinteii Ecaterina este reprezentată sabia cu care a fost decapitată, însă crenguța de palmier din mâna muceniței vine să ateste victoria și triumful asupra morții. Pictorul reușește să aducă particularitățile stilisticii baroce, cum ar fi: *putti* care plutesc deasupra capului muceniței și formează un nimb; vestimentația somptuoasă redată în falduri bogate și o cromatică saturată. O altă particularitate o vedem în reprezentarea carnației, prelucrată cu un rafinement aparte, care ne amintește de acele portrete laice anterioare, palide și visătoare, reprezentate în tonurii clorotice având transparența, netezimea și puritatea picturii de porțelan [11, p. 64].

Aceste opere confirmă marelui talent al maestrului nu de *icoană* în sensul tradițional al acestui termen, ci al maestrului de *tablou religios*.

Din cele expuse mai sus susținem:

- *Icane-ul sacru* din creația religioasă a lui V. Borovikovsky din ultima perioadă este obținut grație dramatismului coloritului și al mizanscenelor, psihologismului profund al tipajelor/caracterelor, ca rezultat al sintezei — dintre arta icoanei de la sfârșitul sec. XVIII și arta *portretului laic* din sec. XIX. Pe de o parte, aceste icoane anunță principiile romantismului, iar pe de altă parte, *limbajul* expresiv al acestora îl vom vedea în arta pictorilor ambulanți;
- Adevăratul maestru al picturii, cel care a avut/posedat o percepere poetică a lumii înconjurătoare, dar și a stăpânit talentul de pătrundere în adâncurile tainelor sufletului uman, cel care l-a plămădit pe un Venețianov acum își recapătă locul său binemeritat în istoria artei religioase;
- Creația religioasă a lui V. Borovikovsky devine o *fereastră* către perceperea aspirațiilor și valorilor culturale, religioase și estetice ale timpului și societății în care a trăit.

Referințe bibliografice

1. KONDAKOV, N. *Icoane*. Chișinău: Cartier, 2012.
2. ГОРЛЕНКО, В. *Художник В. Л. Боровиковский*. В: „Русский архив“, 1891, nr.6., с. 26.
3. АРХАНГЕЛЬСКАЯ, А. *Боровиковский*. Москва: Издание ГТГ, 1946, 61 p.; МИХАЙЛОВА, К. *Боровиковский*. Ленинград: Художник РСФСР, 1968, 43 p.; ЖАРКОВА, И. *Боровиковский* Москва: Изобразительное искусство, 1977, 24 p.
4. АЛЕКСЕЕВА, Т. В. *Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков*. Москва: Изобразительное искусство, 1975.
5. БОРОВИКОВСКИЙ И. *Краткие сведения к биографии Владимира Лукина Боровиковского*. Киев: Киевская страна, 1884, nr.9.
6. ЕВДОКИМОВ И, *Север в истории русского искусства* Вологда 1920 [online] [citat la 03.04.2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.booksite.ru/fulltext/evdo/kim/ov/5.htm>>
7. MARKINA, L. *Красоту Боровиковский спас* [online] : „Наше наследие“ № 81, 2007 [citat la 11.03.2013]. Disponibil pe internet: <<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8102.php>>
8. ГОРДЕЕВА М., ПЕРОВА Д., В. Л. *Боровиковский* В: Серии „Великие художники“, vol. 67. Москва: Директ-медия, 2010.
9. ГОРЛЕНКО, В. *Художник В. Л. Боровиковский*. В: „Русский архив“, 1891. nr.6., с. 26.
10. ПОТЬКАЛОВА, А. *Религиозная живопись Владимира Лукича Боровиковского*. Москва, 1996, 64.c.
11. FLOREA, Gh. SYEKELY. *Mică enciclopedie de artă universală*. București: Litera Internațional, 2005.

ТЕМА КОНФЛИКТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ВЕРЕЩАГИНА

SUBIECTUL CONFLICTULUI ÎN CREAȚIA LUI V. V. VEREȘIAGHIN

THE THEME OF THE CONFLICT IN V. V. VERESHCHAGIN'S CREATIVE ACTIVITY

ЕКАТЕРИНА ЮДИНА,

старший преподаватель,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В настоящей работе, автором исследуется созидательная роль конфликта, его конструктивный аспект как своеобразной пружины развития сюжетной линии.

Вместе с тем, охватывается широкий спектр проблем касающихся личностной позиции самого художника, его профессионального уровня, выбора им тематики, его нравственного и морального мировоззрения.

Все это дает возможность оценить творчество В. Верещагина не только с позиций профессионализма, как творца работающего в жанре изобразительного искусства, но и раскрыть секрет его влияния на умонастроение общества, современников, популярности сегодня, актуальности его работ в нашем XXI столетии.

Ключевые слова: конфликт, изобразительное искусство, тематика полотен, батальная живопись, протест против академизма, вклад в искусство, воспитательная роль, духовный рост, борьба с догмами, пацифизм, созидательная роль конфликта.

În cadrul acestei lucrări, autorul cercetează rolul contemplativ al conflictului, aspectul constructiv al acestuia drept instrument de dezvoltare a subiectului.

Totodată, este atins un spectru larg de probleme ce țin de viziunea artistului, de nivelul său profesional, de tematicile abordate, cât și de concepțiile morale ale acestuia.

Toate acestea ne oferă posibilitatea de a valorifica creația lui V. Vereșeaghin nu doar din perspectiva profesionalismului, ca artist al domeniului artei plastice, ci și să descoperim influența sa asupra spiritului social, al contemporanilor, dar și actualitatea creației sale în secolul XXI.

Cuvinte-cheie: conflict, arta plastică, tematica tabloului, picturi cu bătălii, protest împotriva academismului, aportul în artă, rolul educativ, dezvoltarea spirituală, lupta cu dogmele, pacifism, rolul contemplativ al conflictului.

The author of the present work analyzes the creative role of the conflict, its constructive aspect that is some kind of a special force in the development of the thematic line.

At the same time, the article comprises a wide range of problems referring to the painter's position, his professional level, his choice of the themes, his moral and spiritual conception.

All this gives us the possibility to appreciate the creative activity of painter V. Vereshcheagin not only from the point of view of professionalism, as a creator that works in the field of fine arts, but to convey the secret of his influence on the spiritual state of society, contemporaries, popularity nowadays, and the present interest in his work in our 21st century.

Keywords: conflict, fine arts, themes of paintings, battle-painting, protest against academism, contribution to art, educational role, spiritual growth, struggle against dogmas, pacifism, creative role of a conflict.

Рассматривая тему конфликта в изобразительном искусстве, следует дать определение этому понятию. Вернемся к изначальному и общепринятому понятию конфликта «как способ разрешения противоречий в интересах, целях, взглядах и также возникающего в процессе социального взаимодействия, заключающегося в противодействии участников этого взаимодействия» [1, с. 263].

Общее определение конфликта предусматривает его понимание как ситуации, в которой каждая из сторон стремится занять позицию несовместимую и противоположную по отношению к интересам другой стороны. Исследователи конфликта отмечают его как деструктивные, так и конструктивные функции [1, с. 310].

Устоявшаяся традиция предполагает доминирование первой из указанных функций, традиционно имея в виду её деструктивную суть. Это не всегда верно, так как в искусстве именно

конфликт лежит в основе художественного произведения и служит своеобразной пружиной развития сюжетной линии, т.е. выполняет функцию конструктивную.

Тема конфликта в этой интерпретации характерна для многих представителей изобразительного искусства и их творчества [2, с. 180].

Одним из самых наглядных примеров может стать жизнь и творчество прославленного живописца В.В. Верещагина .

Следует отметить, что творчество этого замечательного мастера является объектом непрекращающегося внимания со стороны критиков и исследователей изобразительного искусства на протяжении долгих лет.

Наследие Верещагина рассматривается с разных позиций, под разными углами зрения, различных художественных концепций.

Так например, в трудах Лебедева А.К., В. Верещагин выступает не только как непримиримый борец с ужасами и бедствиями войны, но и как активный пропагандист — пацифист XIX-XX веков [3, с. 80].

В работах других исследователей — Межиевой М. Соломко Н. акцентируется внимание на многоплановости интересов Верещагина к этнографии, бережно собирающего данные об истории, культуре, обычаях народов и их самобытной культуре. Нередко, выставляя картины, Верещагин, сопровождал их аксессуарами быта: коллекциями одежды, утвари, и других различных предметов [4, с. 59].

Некоторые исследователи, подчеркивают, что такие выставки сопровождали музыкальные произведения исполняемые на оригинальных музыкальных инструментах собранными художником-исследователем в своих странствиях.

Также отмечается такая его особенность как склонность к тематическим подборкам или циклам, т.к. наличие полотен других жанровых направлений ломали единый строй восприятия тех творений, которые выставлял на показ Верещагин.

В.Верещагин был признанным мастером реалистического направления в живописи. Его работы оказали огромное влияние не только на изобразительное искусство Европы и Америки, но и на умы нескольких поколений как простых людей, так и политиков, боровшихся за мир без войны и национальных конфликтов. Тема конфликта не только ярко выражена в полотнах живописца — можно сказать, что вся его жизнь являла собой пример конфликта личности и общества.

Достаточно обратиться к личности живописца, его жизненному пути, чтобы понять всю его неординарность в среде собратьев по цеху. Это был сильный, волевой, независимый в своих суждениях и деяниях человек, боевой офицер, участник многих вооружённых конфликтов и сражений, что, безусловно, наложило отпечаток на всё его творчество.

Можно сказать и проще — он знал, что писал. А писал он реалистически, порой, на грани натурализма, ибо такова была реальная жизнь, без прикрас. Тут конфликт выступал во всей его остроте т.к. присутствуя в произведениях мастера, он буквально взрывал аудиторию, часть которой горячо утверждала, что сказано новое слово в искусстве, а другая негодовала, отрицая это.

Манера письма мастера была своеобразной: в ней преобладали открытые, порой даже кричащие цвета, густой, плотный колорит, а в образах присутствовала жесткая реалистичность.

Живописец, не боялся шокировать зрителей кровавыми сюжетами. Он считал правильным показывать горькую правду войны именно в произведениях батального жанра, издавна традиционно изображавших исключительно триумфы и победы во всей их парадности, своеобразной военной лихости и празднично-нарядной красоте.

Весной 1874 года Верещагин устроил выставку туркестанских работ в Петербурге.. Прогрессивные круги общества встретили произведения Верещагина восторженно, поняв и оце-

нив их гуманистическое содержание, новаторский характер и мастерство исполнения. Художник затрагивал проблемы, остро волновавшие каждого думающего человека. Идеальный вождь передвижников И. Н. Крамской писал о выставке и Верещагине: «Все вещи высокого художественного уровня. Я не знаю, есть ли в настоящее время художник, ему равный не только у нас, но и за границей. Это нечто удивительное» [5, с. 115].

Насколько сильное впечатление произвели работы Верещагина на передовых деятелей русской культуры, говорит, например, тот факт, что В. М. Гаршин откликнулся на выставку страстным стихотворением, полным глубокого чувства скорби о безвестных воинах, гибнущих на войне [6, с. 71], а М. П. Мусоргский сочинил музыкальную балладу «Забытый» на сюжет картины Верещагина [7, с. 95].

В работе *Парламентёры. Сдавайся — Убирайся к чёрту!* (1873, Государственная Третьяковская галерея, Москва), название которой включает в себя реплики персонажей, художник запечатлел страшную гибель русского войска. Почти все окружённые врагом солдаты уже сложили головы на поле боя. В живых только двое: командир и его адъютант, которые готовы умереть, но не сдать. Вокруг лишь пологие, покрытые песчанником горы — немые свидетели их героизма.

В другом полотне — *Смертельно раненный* (1873, Государственная Третьяковская галерея, Москва) — живописец также изобразил трагический момент. Солдат, получивший смертельное ранение и, зажав рану руками, бросив винтовку, в шоке бежит с поля боя. Для него всё кончено, и навсегда. Вокруг в пыли и дыму лежат тела убитых, а оставшиеся в живых безуспешно обстреливают стены крепости. Всё это уже лишено смысла для раненого солдата — мгновения его жизни сочтены. В этом трагизм ситуации, конфликт между продолжающейся жизнью и неумолимо надвигающейся смертью, суетным бытием и вечностью. В такой трактовке другой конфликт — между сражающимися, при всей его очевидности, — второстепенен. Он лишь помогает осознать извечную конфликтность мира, в котором существует человек.

Картина решена автором очень динамично и правдиво, с большой долей документальной убедительности. В этой связи необходимо отметить ещё одну ипостась темы конфликта в изобразительном искусстве. Она связана с реакцией на произведение: недовольство властей требовавших закрыть выставку с указанными полотнами, приказы снять картины «порочащие воинскую честь», обвинения в преднамеренной фальсификации событий.

Царские сановники, высший генералитет отнеслись к выставке резко отрицательно. Император Александр II, его окружение, а также генерал Кауфман, — сослуживец В. Верещагина, посетившие выставку, нашли содержание многих картин ложным и клеветническим, якобы позорящим честь русской армии. Они не могли примириться с отраженными в картинах эпизодами поражения царских войск. Ведь дотоле баталлисты изображали только их победы. И уж, конечно, доблестные генералы не могли оставить на поле сражения «забытых».

Представляя на своих полотнах историческую эпопею присоединения к России Туркестана, дерзкий Верещагин нигде не увековечил, царствующего императора, его сановников или хотя бы одного из генералов. Все прежние представления о батальной живописи были опрокинуты. И здесь правящие круги проявили поразительную ограниченность. Они не только не поднялись до понимания истинной ценности туркестанской серии, этого выдающегося художественного и исторического вклада Верещагина в отечественную культуру, но начали подлинную травлю ее автора. В реакционной печати появились статьи, обвинявшие его в антипатриотизме. Балладу композитора Мусоргского цензура запретила, не разрешалась также продажа репродукций ряда картин Верещагина.

Верещагина глубоко оскорбляли обвинения в антипатриотизме и даже измене, преследования цензуры и печати. Господствовавшая в стране атмосфера полицейско-чиновничьего произвола становилась для него просто невыносимой. Он любил Родину, хотел жить в России, но обстоятельства вынудили его многие годы провести за границей.

Вся кампания травли особенно волновала Верещагина еще и потому, что правительство явно не намеревалось купить туркестанскую серию в собственность государства. А ведь это был итог гигантского, почти семилетнего творческого труда. По этому поводу критик Стасов с сарказмом писал художнику Крамскому: «Верещагину, кажется, хотят отказать в покупке его коллекции — дескать, многое не к чести русского христоролюбивого воинства, в том числе — как же это возможно, чтоб оставались на поле сражения русские «покинутые», не прибранные, не похороненные!!!» [8, с. 163].

Обида Верещагина была столь сильной, что он, не успев определить судьбу своих туркестанских картин, еще до закрытия выставки уехал из Петербурга в длительное путешествие по Индии. Доверенному лицу он поручил продать туркестанскую серию при соблюдении покупателем ряда обязательных условий — неразрозниваемость серии, доступность картин для публики, сохранение их на Родине.

С отъездом художника из России его конфликт с правящими кругами России не угас. Новым толчком к обострению отношений послужил демонстративный отказ (с опубликованием в печати) Верещагина, находившегося в Индии, от звания профессора. Это звание ему присудила в 1874 году императорская Академия художеств, и оно являлось высшим из числа тех, которые Академия присваивала художникам. Свой отказ Верещагин официально мотивировал тем, что вообще считает все звания и награды в искусстве ненужными. Он и в самом деле не желал попасть в зависимость от императорского учреждения, тем более после столкновения с царем и его окружением на недавней выставке в Петербурге.

Академия и реакционная часть художников восприняли отказ Верещагина как величайшее оскорбление, как попытку мятежа. Острота ситуации заключалась в том, что Академия художеств, возглавляемая членами императорской фамилии и представлявшая собой по существу одно из придворных учреждений, переживала в это время серьезный и углубляющийся кризис. Культивируя отжившие эстетические взгляды и каноны позднего классицизма, Академия отгородилась от жизни, все больше теряла свой авторитет в обществе. Передовые художники страны отошли от нее. Мало кто знает, но в 1872 году отказался от звания профессора Академии И. Н. Крамской. А теперь последовал новый, да еще публичный отказ Верещагина. Это сильно роняло авторитет правительственного учреждения. Обсуждение акции Верещагина в печати власти постарались заглушить. Цензура запретила публиковать в газетах и журналах какие бы то ни было статьи, содержащие критику и порицание Академии, а тем более — солидарность с Верещагиным.

Однако художник, за которым прочно закрепилась слава бунтаря, твердо стоял на своем заявляя: «Я пишу войну так, как она есть.» Войдя в конфликт с обществом, В. Верещагин находился в конфликте и с родственной ему художественной средой..

Только после приобретения полотен В. Верещагина знаменитым меценатом и коллекционером П.М. Третьяковым ситуация изменилась. Работы, помещенные для всенародного обозрения в знаменитую галерею, получили хорошую прессу. Многие газеты напечатали восторженные отклики об экспозиции. После такой высокой оценки творчества Верещагина художественные общества России уже не могли его игнорировать.

«Я буду всегда делать то и только то, что сам нахожу хорошим, и так, как сам нахожу это нужным», — заявлял Верещагин, и это утверждение стало его жизненным кредо, своего рода манифестом [9]. И.Н. Крамской писал: «По существу, Верещагин первый <...>, кто решается гласно, открыто, демонстративно поставить себя вне традиционных порядков, <...> у нас не хватает смелости, характера, а иногда и честности поступить так же ...» [10, с. 36].

Жизнь и творчество художника Верещагина, тесно связанные между собой, есть пример конфликта несущего конструктивный, воспитательный и созидательный смысл. Гражданская позиция автора определяется его полотнами, которые не оставляют зрителей равнодушными.

Полотно *Побеждённые. Панихида* (1878—1879, Государственная Третьяковская галерея, Москва) стало одним из самых пронзительных в творчестве В. Верещагина и потрясло как русскую, так и зарубежную публику. Мастер изобразил огромное поле, сплошь усеянное телами убитых воинов, над которыми нависает серое дождливое небо. Они практически сливаются с выгоревшей травой и niskрослыми кустарниками. Художник уподобил останки погибших буграм и комьям, своеобразно передавая впечатление превращения мертвых в холодную землю. И только еле заметные головы павших видны далеко впереди линии горизонта. Слева с кадилом в руке изображен полковой священник, читающий молитву. За ним, сняв фуражку, с горестным видом стоит рядовой. Позади мужчин — недавно вырытая могила и приготовленный деревянный крест.

Верещагин в своих записках рассказывал современникам, что турки, взяв укрепления, раненных русских воинов в плен не брали: они резали их, уродовали, мертвых же обкрадывали, а затем снимали с них всю одежду. Отбив поле боя у неприятеля, наши солдаты проводили братские захоронения, но убитых уже невозможно было опознать. Художник, потерявший в битве родного брата не смог отыскать его тело. Такова была правда.

В одной из статей очень верно подмечались особенности творчества Верещагина: «Нет в его картинах ни победно шумящих знамен, ни сверкающих штыков, ни блестящих эскадронов, несущихся на пылающие огнем батареи, не видно торжественных шествий, поднесения трофеев, ключей и пр. Вся та парадная, увлекательная обстановка, которую человечество измыслило для прикрытия пагубнейшего из своих деяний, чужда кисти г. Верещагина; перед вами голая действительность» [11, с. 29].

Не только в России, но и в Западной Европе, и в Америке военные власти опасались анти-милитаристского, обличительного влияния верещагинских картин. «Солдатам и школам, — писал Верещагин Стасову в 1882 году о своей берлинской выставке, — запрещено было ходить гуртом на мою выставку». Однажды на вопрос корреспондента газеты — как относятся к его картинам известные современные полководцы, художник ответил: «Мольтке очень любил их и был всегда первым на моих выставках, но он издал приказ, по которому ни один солдат не смел смотреть их. Офицерам было позволено, но не солдатам». «Сегодня, — писал несколько позднее художник жене из США, — на предложение мое водить на выставку по дешевой цене детей, я получил ответ, что картины мои способны отвратить молодежь от войны, а это, по словам этих господ, нежелательно» [12, с. 192].

Обуреваемый неутолимой жаждой впечатлений, Верещагин рвался в бой, участвовал в некоторых сражениях, стал очевидцем ряда решающих битв. И в то же время неутомимо работал красками и карандашом, используя для этого каждую свободную минуту, стремясь возможно более точно запечатлеть события и эпизоды пережив их лично. Работать ему приходилось часто под пулями и снарядами. «Много истинного мужества [...] нужно было для этого!», — говорил о художнике писатель и участник войны Василий Иванович Немирович-Данченко.

На вопросы знакомых, ради чего он, Верещагин, постоянно рискует жизнью, добровольно участвует в сражениях и стычках, художник отвечал: «Выполнить цель, которую я задался, а именно: дать обществу картины настоящей, неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытать голод, холод, болезни, раны... Нужно не бояться жертвовать своей кровью, своим мясом, иначе картины мои будут «не то» [13, с. 204].

Картины войны раскрывают с глубокой правдой тяжкий труд, невыразимые мучения, страшные бедствия, которые несет народам, солдатской массе война. Художественное творчество, в частности изобразительное искусство, претерпело значительные изменения в силу глобальных преобразований, которые произошли в человеческом обществе, психологии личности и масс, а также в той сфере, которую мы обозначаем как научно-технический прогресс.

Возьмём сравнительно короткий период человеческой истории. Только за минувшее, ещё не полное столетие, наш мир пережил две мировые войны и множество войн локального характера, в которых погибли сотни миллионов человек. Если раньше художник слова или кисти был единственным выразителем формы протеста — конфликта нравственной личности и жестокой действительности, то в настоящее время эти функции на себя почти полностью взяли подконтрольные средства массовой коммуникации. Если раньше, человек брал в руки книгу подобную *Война и мир* Л. Н. Толстого или шёл на художественную выставку картин В. Верещагина, или всматривался в полотно *Герника* П. Пикассо или *Предчувствие гражданской войны* С. Дали, то он понимал силу зла, которое присутствовало в мире. Такой человек уходил потрясённым, а в уме его шла сложная нравственная работа, которая в итоге вела к возвышению и росту его личности. Средства массовой информации сыграли двойную роль. Если сто лет назад не каждый мог попасть на вернисаж, позволить купить себе книгу или побывать в концертном зале, то сегодня через интернет и другие средства массовой коммуникации это стало доступно практически всем. Однако есть существенная разница. Если такой художник как В. Верещагин лично участвовавший в битвах писал войну «такой, как она есть», то в подавляющих случаях мы видим её в иной, порой даже развлекательной ипостаси. Современники художника неоднократно говорили о его полотнах, что «так не бывает». Они желали воинственной красоты и парадности, а художник писал такие пронзительные картины как *Панихида* или *Апофеоз войны*, в которых есть только трагизм и горькая правда.

XX век сделал смерть привычной, а гибель миллионов — обыденностью. А сегодня, в веке XXI бытовая жестокость зафиксированная на мобильный телефон — это не осмысление ежедневного кошмара, в котором мы живем, а предмет соревнования кто и какую трагедию снимет по-страшнее. Это стало даже предметом торга: заплати и скачай себе в коллекцию. Что таких «коллекционеров» становится больше не с каждым днём, а каждым часом — явление очевидное и доказанное. Любой, кто в этом усомнится может проверить число просмотров того или иного сюжета. Времена изменились: гора черепов уже не кажется такой зловещей на фоне страшных жертв последних войн. Нас приучили и приучают к жестокости, как неотъемлемой, и даже необходимой части жизни. Происходит то, что описывал Г. Гаррисон в своем романе *Неукротимая планета* — фантастический роман, написанный полвека назад — становится явью.

Прогресс хорош, когда он во благо людям, но не тогда, когда порождает уродов. Мы постоянно делаем все новые и новые открытия. Но далеко не это главное — важно научиться ими правильно пользоваться. Ориентир существует: это вечные истины, которые четко делят добро и зло. Творческие личности, такие как В. Верещагин — пропагандисты добра, нравственности, сострадания к человеку — оставили нам своё наследие.

Выводы:

1. Василий Верещагин совершил прорыв в искусстве обозначив конфликт в самой актуальной и острой форме;
2. Тема конфликта проявилась в отношениях художника, показавшего правду, и общества неготового ее принять;
3. Тема конфликта между академизмом в его костной форме и новым словом в изобразительном искусстве;
4. Созидательная, а не разрушительная роль конфликта, который обнажает и являет ряд противоречий, благодаря чему проявляется воспитательный эффект воздействующий на умы целого поколения;
5. Величие художника в том, что он своим творчеством, личным примером своим мировоззрением вошел в конфликт с догмами и разрушил их, сделав конфликт формой активного протеста.

Библиографические ссылки

1. АНЦУПОВ, А. Я., ШИПИЛОВ, А. И. *Структура конфликта. Конфликтология*. Москва: Юнити, 1999. — с.239–551.
2. ЗУБОК, Ю. А. Конфликты. В: *Знание. Понимание. Умение*. №2, 2005. с.179—182.
3. ЛЕБЕДЕВ, А. К.; СОЛОДОВНИКОВ А. В. Верещагин. В: *Русские живописцы XIX века*. Художник РСФСР, 1987.
4. МЕЖИЕВА, М; СОЛОМКО, Н. *Василий Верещагин*. Москва: Белый город, 2008.
5. КРАМСКОЙ, И. Н. *Письма статьи*. Москва: Искусство, 1965.
6. ЛИСОВСКАЯ, В. В. Тема войны в творчестве В. М. Гаршина и В. В. Верещагина. В: *Литература в школе*, №7, 1996.
7. МУСОРГСКИЙ, П. *Забывтый* (сл. А. А. Голенищева-Кутузова, 1874) Римантас Сипарис, баритон. Г. Знайдзилаускайте, ф-но.
8. ЛЕБЕДЕВ, А. К.; СОЛОДОВНИКОВ, А. В. *Василий Васильевич Верещагин*. Ленинград: Художник РСФСР, 1987.
9. ВЕРЕЩАГИН В. В., младший. Василий Васильевич Верещагин. Воспоминания сына художника [online]. В: *Жизнь и смерть Василия Верещагина. Воспоминания* [цит. 03.09.2013]. Disponibil: <http://veresh.ru/konichev.php>.
10. МИНАКОВ, С. *Апофеоз живых красок*. Москва: Русская линия Правословно информационное агенство, 2007.
11. КУДРЯ, А. *Василий Верещагин*. гл.36, *США и на Кубе*. Москва: Молодая гвардия, 2010.
12. КУЗЕНКОВ, П. В. *Верещагин и война: (батальная живопись) /П.В.Кузенков//Скобелев: русско-турецкая война 1877—1878 г.г. (в воспоминаниях В. В. Верещагина)*. Москва: Дарь, 2007.
13. БЕНУА, А. *История русской живописи в XIX веке*. Москва: Республика, 1995.

CRITERIUL FINALITĂȚII ÎN ARTA PLASTICĂ MOLDOVENEASCĂ (1940—1990)

CRITERION OF FINALITY IN MOLDOVAN FINE ART (1940—1990)

VICTORIA ROCACIUC,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Academia de Științe a Moldovei

Cercetarea este consacrată unuia dintre cele mai importante criterii de apreciere ale operelor de artă plastică din fosta RSS Moldovenească. În perioada secolului XX, în istoria artelor problema finalității a fost foarte populară. Între anii 1940—1990 în teoria artelor au fost definite mai multe criterii ale finalității. Obiectivul articolului este a studia acest fenomen.

Cuvinte-cheie: operă, artă plastică, criteriu, apreciere, finalitate, expoziție, realismul socialist.

This investigation is dedicated to one of the main criteria of appreciation of fine artworks in the former Soviet Socialist Moldavian Republic. In the history of arts the problem of finality was very popular during the 20th century. So, between the 1940s-1990s in the theory of arts there were different criteria of finality. The aim of this article is to explore this phenomenon.

Keywords: opera, fine art, criterion, appreciation, finality, exhibition, socialist realism.

În cadrul studierii proceselor-verbale și materialelor documentare de arhivă consacrate dezbaterilor și discuțiilor expozițiilor de artă plastică moldovenească din perioada realismului socialist, am avut posibilitate să observăm că la suportul și criteriile estetice specifice timpului se mai adaugă încă o cerință deosebită: *criteriul finalității*.

Noțiunea *finalitate* (din franceză *finalité*) înseamnă scop în vederea căruia are loc o activitate. Or, în a doua accepție a termenului, este vorba de o tendință sau o orientare a cuiva sau ceva spre un anumit scop [1, p. 380].

În tratarea etimologică a cuvântului, *finalitatea* nu trebuie confundată cu *finalizarea* — acțiunea de a finaliza și rezultatul ei [1, p. 380]. Însă ele sunt foarte apropiate și pot să se completeze reciproc. De fapt, întru atingerea finalității pot exista mai multe scopuri și mijloace, iar *finalizarea* formează unul dintre acestea. Deci, *finalitatea* este o noțiune mai largă care, spre exemplu, în arta plastică cuprinde mai multe aspecte (criterii și principii).

În prezenta investigație ne vom opri nu atât asupra scopurilor pe care le urmau artiștii plastici creând operele lor, cât asupra tratării teoretice și practice a acestora în contextul artelor plastice moldovenești sovietice.

La nivel teoretic, drept sursă de referință ne-a servit lucrarea lui Otar Piralișvili *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория „NON-FINITO“*. Această monografie reflectă destul de amplu viziunea autorului în raport cu mai multe criterii ale finalității, inclusiv și analiza istorică a fenomenului menționat. Însă ea poartă amprenta considerabilă a mentalității și ideologiei timpului în care a apărut. Autorul aduce exemple din arta renascentistă și accentuează aspectul nefinalizării principiale în operele din perioada respectivă. Piralișvili își propune drept teme de cercetare *esența ideatico-afectivă a indicilor exteriori ai finalității, geneza lipsei de finalitate în pictură (живописная незавершенность), problema „utilului“ și „inutilului“ în acest aspect, dialectica integrității interioare și cofinalității infinite (бесконечная „созавершенность„) în operele de artă etc.* [2, p. 1-201]

Scopul nostru nu constă în polemizarea cu teoriile menționate, ci în stabilirea genezei *criteriului finalității* și aspectelor sale pentru arta moldovenească.

În acest context, trebuie să remarcăm că nu atât lipsa *finalității* a servit drept scop, cât realitatea constatată în urma multor expoziții de referință și, desigur, a marcat forma non-valorii în estetica sovietică. Totuși, acest aspect a servit celor mai contradictorii tratări de analiză a operelor și avea o evoluție specifică.

Spre exemplu, în 1952 s-a desfășurat *expoziția de primăvară a creației artiștilor plastici moldoveni* [3, p. 1-29]. În cadrul ei au fost expuse lucrări de artă plastică realizate de la sfârșitul anului 1951 până în mai 1952, și n-au fost etalate ca opere de valoare. Numeroase exponate erau în stadiul de lucru, schițe la tablouri, grafică sau sculptură etc. Din cele 10 lucrări reproduse în catalogul expoziției, cel mai bine este reflectat domeniul graficii (afișe, ilustrații la cărți realizate de Boris Șirokorad, Evgheni Merega și Leonid Grigorașenko și *Portretul stahanovistului* de Vladimir Moțkaniuk). În domeniul picturii drept cele mai reușite au fost apreciate studiile *Cu susținerea excelentă a examenului* de Ivan Erșov și *Înainte de examene* de Nikolai Gorșkov. Sculptura a fost prezentată de lucrarea *Pomicultura* (basorelief din seria *Moldova Sovietică*) de Claudia Cobizev și *Bustul pietrarului fruntaș Smirnov* de Lev Averbuh. Toate lucrările nominalizate servesc drept exemple elocvente ale caracterului *naturalist* specific artei plastice sovietice moldovenești din acea perioadă. Dacă e să analizăm respectivele lucrări prin prisma realității actuale, atunci ele ne vor părea finisate. Deci, naturalismul și redarea realistă a imaginii nu reprezentau unicul aspect al finalității.

La 3 decembrie 1952 a avut loc o discuție de analiză a expoziției republicane de artă plastică [4, F. 1-140]. Presupunem că este vorba despre expoziția remarcată mai sus. În cadrul discuției s-a constatat că natura statică în expoziție se dovedește a fi un gen neglijat, și a fost reprezentat în expoziție doar prin două tablouri, autori fiind Foinițki și Dațko. Ambelor lucrări li s-au găsit anumite cusururi: în cea a lui Foinițkii lipseau mijloacele decorative, iar lucrarea lui Dațko avea un neajuns de ordin tematic: „... *Pictorului i s-a părut că natura statică nu are conținut, iar natura statică trebuie să aibă și are conținut tematic...*“. La expoziție s-a bucurat de succes tabloul consacrat tematicii copiilor *La poiană*, creat de pictorița Ana Baranovici. Însă specialiștii nu puteau ajunge la un numitor comun, în cadrul analizării acestei lucrări: „*Dacă o vom considera drept operă finisată — am putea să o supunem unei critici categorice, pentru că tabloul are multe neajunsuri; dacă o vom lua drept schiță (studiu) pentru viitorul tablou — lucrarea conține multe lucruri bune*“ [4, F. 37].

Întru aprecierea finalității serveau și *reflectarea originală a tematicii sovietice*, și *nivelul de pregătire al artiștilor plastici, neajunsuri de ordin diferit* și un șir de alți *factori socio-culturali*.

De fapt, obiectivele trasate în fața domeniului grafică se deosebeau de cele puse în fața picturii. Tabloul pictural presupunea o studiere de lungă durată, în care artistul sintetiza viziunile sale, redându-le potrivit tematicii alese. Grafica însă era menită să reflecte mai operativ totul ce propunea realitatea sovietică. Așadar, graficienii aveau acces la temele pe care pictorii nu le abordau. Totuși, grafica sovietică moldovenească a fost apreciată drept restanțieră la capitolul progres: „...*graficienii noștri au o evoluție mai lentă decât pictorii noștri, sculptorii și artiștii aplicaționiști*“ [4, F. 41]. Din cele 150 de lucrări în expoziție, doar 5 erau din domeniul graficii de șevalet, nivelul de realizare al acestora nefiind apreciat, printre care: *Motociclista* de Vladimir Moțkaniuk, *Parcul „Alexandr Pușkin“* de Grigore Furer. A fost criticată creația lui Evgheni Meregă. Atenția criticilor au atras-o lucrările lui Ghenadi Zâkov, datorită desenului scrupulos, susținut de o tehnică aleasă. În sculptura de atunci, pe primul loc se posta imaginea omului, astfel concepându-se toată tematica în domeniu: „... *în afara omului, nu există temă pentru sculptură, în ansamblu*“ [4, F. 41]. Acestor exigențe corespundeau *Portretul cântăreței Botezat* și *Voi deveni aviator* de Vladimir Dobroșinski. Prima lucrare a fost considerată mai reușită: „*Fără accesorii și tot felul de inscripții, recunoaștem în sculptură omul muncii creatoare, o cântăreață ... , dar această persoană concretă nu este tipică pentru popularizare, fapt care nu permite ca lucrarea lui Dobroșinski să fie apreciată la înălțimea calităților ei plastice*“ [4, F. 54]. Conform criteriilor din acea perioadă, *Cultivatoarea de bumbac Nour*, executată de același autor, nu a redat în nici un fel *starea psihologică a Eroului Muncii Socialiste*. Protagonista lucrării nu arăta deloc învingătoare, și nici nu semăna deloc cu chipul real al colhozniceii, corpolente și puternice. La fenomenele pozitive în sculptură se refereau *Pietrarul Smirnov* și *Bustul lui Vladimir Lenin* de Lev Averbuh, pe când *Bustul colhoznicului* de Claudia Cobizev nu a fost apreciat pozitiv din cauza că „...*el a fost conceput ca imagine concretă a frunzașului Muncii Socialiste, însă nu a rămas decât să-l numim „Bustul colhoznicului“, fiindcă el nu este suficient pentru portret*“ [4, F. 54]. Autoarea nu a acordat atenția cuvenită *imaginii simple generale*, și a lucrat asupra calităților *individuale* proprii celui întruchipat. În cadrul discuției s-au lansat diferite păreri despre calitatea operelor expuse. Spre exemplu, Claudia Cobizev considera că una dintre cele mai bune lucrări sculpturale în expoziție este *Maiakovski la tribună* de Iosif Cheptenaru, care reda imaginea generală a poetului. Alt fenomen pozitiv a devenit vernisarea în expoziție a covoarelor realizate de Valentina Neceaev și Ioachim Postolachi. „*Păstrând particularitățile stilistice de bază, ei au reușit să redea conținutul tematic, completat de anumite subiecte clare*“ [4, F. 59]. Acest factor era perceput drept valorificare a tradițiilor artei populare, cu toate că linia tematică nu a fost niciodată proprie covoarelor moldovenești. Persista părerea că imaginile realiste vor conferi mai mari posibilități pentru abordarea unor *teme majore* și tratarea lor la un nivel cu adevărat artistic. Domeniul ceramicii a fost prezentat de lucrările lui Pavel Bespoiasnii, Tatiana Kanaș, Valentina Neceaev și Tatiana Ciucurean. Însă, examinate mai atent, se atestă anumite lacune: unele ornamente diferă de stilul moldovenesc, vasele fiind realizate în forma caracteristică celor din sudul Rusiei. Luând în considerare faptul că această ceramică era doar la începuturi, experiența, cu toate erorile comise, a fost considerată salutară.

Lucrarea lui Mihai Greu *La țelină* a fost considerată drept nefinisată, însă în tablou se accentuau trăsăturile *poetico-romantice* de traducere în viață a planurilor de avansare a economiei sătești.

La 23 decembrie 1953 a avut loc discuția *cele de-a VIII-a expoziții republicane a artiștilor plastici din RSS Moldovenească* [5, F. 1-55]. Era timpul în care realizatorilor artei sovietice li s-au formulat sarcini, în lumina Congresului al XIX-lea al PCUS: „*Tezele lui Malenkov privind tipicul ca sferă de manifestare a partinității în arta realistă, criticarea de către el a conferirii obiective a tipicului ca una des întâlnită, i-au înarmat pe lucrătorii artelor cu noua armă teoretică în lupta pentru crearea frumoaselor opere demne de societatea comunistă*“. Din cauza plecării multor membri UAP a RSSM în tabăra de creație de la Moscova, majoritatea participanților în expoziție o constituia tineretul. În cadrul discuției pe marginea expoziției s-au pronunțat mai mulți critici și artiști plastici: Kir Rodnin, Alexei Vasilev,

Matus Livșiș, Serghei Ciokolov etc. Dar cel mai precis și mai detaliat a analizat lucrările vernisate criticul Ada Mansurova (Zevin). Ea a menționat reușita compozițională a portretului creat de Valentina Rusu-Ciobanu. „*Însă portretul nu este finisat și imaginea rămâne nedefinită. Autoarei nu i-a ajuns iscusință, mijloace. Prost este reflectată umbra feței, nu sunt ajustate formele torsului, iar mâinile nu sunt realizate deloc — culorile roșu și gri nu sunt armonizate între ele. Cu toate intențiile conceptuale, momentele date zădărnicesc realizarea lor*“, considera criticul. În opinia Adei Zevin, Gheorghe Jankov, într-o măsură și mai mică conștientiza sarcinile portretului: „*Abordarea artistului este destul de originală, însă plăsmuirea portretului — primitivă. Lipsește desenul, fixarea figurii așezate, nu este înțeleasă masivitatea excesivă a capului și nu este respectată pictarea feței în raport cu lumina-umbră*“ [5, F. 3-4]. Totodată, se atestau și momente aparte care denotau abilitățile și măiestria autorului (*Portret de fată*). Similitudini cu portretul lui Jankov se remarcă și în tratările lui Șilkov și Dațko, în particular, specificul coloristic în creațiile lui Dațko, simplitatea și claritatea structurilor picturale ale lui Șilkov. Însă la ambii lipsea omogenitatea ideilor, ceea ce imprima lucrărilor deficiențe esențiale. În lucrările lui Fokin s-a relevat mai multă iscusință și dexteritate profesională. Mai slabe decât la ceilalți arătau abordările lui Anikiev: „*Artistul deloc nu meditează asupra ideii, nu este limpede ce anume dorește el să comunice despre om, pictează cu indiferență, dezlânat, plat. Integritatea aparentă este atinsă prin uniformitatea tușelor și raportul coloristic apropiat. Figurile nu sunt plăsmuite perfect, abundența petelor de lumină aglomerează suprafața feței, broboada se desprinde*“ [5, F. 3-4]. În portretul lui Moisei Gamburd, de rând cu realizarea convingătoare a imaginii, s-a menționat *caracterul convențional al ținutei* [5, F. 5].

La 9 ianuarie 1962 a avut loc discuția expoziției lucrărilor prezentate la concursul *Contemporanul nostru* [6, F.1-3]. Din comisia de jurați ai concursului făceau parte reprezentanții UAP din URSS, Ucraina, Letonia, Lituania și Moldova: Osenev, Pimenov, Volodin, Porhailo, Todorov, Pricepa, Petru-lis, Dișler, Corobceanu, Bogdesco, Rodnin etc. În total, pentru concurs au fost înaintate 67 de lucrări. Din domeniul picturii au fost remarcate portretele create de către Varvara Sadovskaia, Olga Orlov, Iuri Șibaev, Igor Vieru; din cel al sculpturii — lucrările lui Naum Epelbaum și Claudia Cobizev. În pictura de gen au fost apreciate drept cele mai reușite tablourile lui Mihail Reasneanski *Împărâteasa câmpii-lor* și al Serafimei Senkevici *Vânzătoarea*. Ultima a fost tarată drept episodică, spontană, de studiu, același lucru fiind remarcat și în portretele *Vinificatorul* de Reasneanski și *Pensionarul* de Proneaev. Aspectul negativ al acestora consta în preocuparea exclusivă a artiștilor de reflectarea exterioară, fotografică a personajului, neglijându-se esența spirituală, starea psihologică a prototipului. Același cusur — concentrarea asupra detaliilor și particularităților individuale, în lipsa anumitei generalizări, potrivit criticului Rodnin, era propriu portretului executat de Glebus Sainciuc: „*Este desigur o căutare, dar, totuși, rămâne deocamdată doar o căutare*“ [6, F. 2]. Lucrările Valentinei Rusu-Ciobanu au fost atestate drept rezolvări reci, ilustrative. Portretele lui Arnautov și Gușanov au fost considerate drept studii nefinisate. „*Trebuie să le spunem acestor tovarăși, ca și altor, să le sugerăm să creeze imaginea contemporanului și să facă aceasta prin mijloace plastice*“, remarca criticul Rodnin [6, F. 2]. Despre lucrările lui Jankov și Neforosov s-a spus: „*Ideile, imaginile oamenilor concreți sunt șterse, s-au pierdut pe undeva, și străduințele, chiar foarte energice, n-au adus rezultate pozitive*“ [6, F. 2]. Drept schiță fugitivă a fost tratată lucrarea *Cap de femeie* de Iakov Averbuh: „*Însă schița deocamdată nu este un portret. Zâmbetul, tristețea, jalea sunt moduri de abordare pentru crearea portretului. Ele sunt foarte necesare, dar aceasta nu constituie calea de căutare și de rezolvare plastică a conținutului calităților interioare ale omului. Același lucru poate fi spus despre linogravura lui Kolosov „Constructorul“ și „Portretul băiatului țăran“ de Novak*“, s-a subliniat în cadrul dezbaterilor de analiză [6, F. 2]. În încheierea discuției, s-a accentuat problema perfecționării profesionale a artiștilor plastici.

De remarcat și *prima expoziție republicană a artiștilor de teatru și cinema* [7, p. 3-52]. Exponatele acesteia au fost create în perioada anilor 1958—1966. În timpul respectiv, se impune necesitatea creării unor schițe de decor în formă de opere finisate, care ar fi prelungit existența lor și după lansarea spectacolului sau apariția filmului și ar fi putut fi vernisate în cadrul expozițiilor republicane și

unionale. Această condiție favoriza optimizarea nivelului artistic. Au fost expuse lucrările artiștilor renumiți, precum Constantin Lodzeiski, Anatoli Șubin, Anton Mater, Sulamita Cervinskaia, Nikolai Alentiev. S-au manifestat și mai puțin cunoscuții până atunci Aurelia Roman, Stanislav Bulgakov, Vasili Kovriga, Filimon Hămuraru, aducând un suflu nou prin creația lor. Cele mai reușite lucrări au fost selectate pentru expoziția unională la Moscova. Atunci exista părerea că la executarea schițelor și decorului vectorul principal ar fi: „cu cât mai tradițional este spectacolul, cu atât mai neobișnuită trebuie să fie realizarea scenografică a lui” [8]. Artiștii plastici se aflau în permanenta căutare a noilor forme și mijloace de expresie.

Firește, schimbările anumite (decorativismul și stilul auster, care au atins apogeul lor în arta plastică moldovenească din perioada anilor 1970—1980) nu au fost deloc întâmplătoare. Drept *promise* au servit și dezvoltarea activității expoziționale: dacă ne vom referi la anii '40, după cum am constatat, atunci au avut loc numeroase *expoziții* ale *schițelor de tablouri* etc. Impunerea creșterii numărului de expoziții, de asemenea, a jucat un rol distructiv pentru studierea și utilizarea așa-numitei *metode a realismului socialist* și, respectiv, a *finalității*. Conform cerințelor anilor 70, artiștilor plastici li se pretindeau doar lucrări serioase, opere finisate. Atunci a și apărut problema abordării și conștientizării concepției, în aspect plastic. În lucrul asupra schițelor, de regulă, se accepta și o anumită *stilizare*. Cât privește *metoda realistă* sau *academică*, aceasta presupune o *generalizare* de altă natură. În acest sens, drept exemplu de excepție în stăpânirea stilului *realist* (academic) în țara noastră, servesc operele și schițele lui Leonid Grigorașenko, care nu și-a schimbat metoda de creație.

Deși în perioada anilor 1970—1980 se pune accentul pe reînnoirea mijloacelor artistice, utilizarea materialelor noi, fără crearea noilor tendințe și genuri, lucrul acesta ar fi fost imposibil de realizat, pur tehnic. Valoarea estetică a operelor depindea, în mare parte, de măiestria și de talentul autorului și, mai ales, de cunoașterea și înțelegerea subtilităților timpurilor de atunci.

Drept rezultat al cercetărilor, avem posibilitate să constatăm că în perioada secolului XX, în istoria artelor moldovenești problema finalității a fost foarte populară, iar în secolul XXI ea pare deja nu atât de importantă. Deși aceasta nu înseamnă că situația s-a precizat. Și în prezent, în culoarele artistice finalitatea unor opere continuă a fi discutată. Aceasta va dicta studierea și elaborarea noilor criterii ale finalității, actuale și contemporane.

În concluzie, analizând multitudinea aprecierilor și atitudinilor față de operele create în perioada sovietică, menționăm că finalitatea se află în dependență directă nu atât de criteriile sale, precum menționa Otar Piralișvili, cât de factorii viabili care servesc diverselor interpretări. Printre cele de bază evidențiem, în primul rând, *factorul psihologic* și *socio-cultural* care, de regulă, conduceau la *schimbări* în domeniul esteticii.

Referințe bibliografice

1. COTEANU, I.; SECHE, L.; SECHE M. *Dicționar explicativ al limbii române*. București: Univers enciclopedic, 1998.
2. ПИРАЛИШВИЛИ, О. *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория „NON-FINITO“*. Тбилиси: Хеловнеба, 1973.
3. *Весенняя выставка произведений художников Молдавии*. Chișinău: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952.
4. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма собрания, посвященного обсуждению республиканской художественной выставки 1952 года (от 3 декабря 1952 г.). AOSPRM. F.2906. Inv. 1. D.83. F.1-140.
5. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма обсуждения выставки от 23 декабря 1953 года. AOSPRM. F.2906. Inv.1. D.101. F. 1-55.
6. Союз Художников Молдавской ССР. Протоколы выставки работ поступивших на конкурс „Наш современник“ и выставки работ Ершова И. (от 12 января 1962 г.). AOSPRM. F.2906. Inv.1. D. 250. F.1-3.
7. РОДНИН, К. *Каталог первой республиканской выставки художников театра и кино*. Chișinău: Молдреклама, 1967.
8. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма XI Съезда художников Молдавии (от 28-29 февраля 1968 года). AOSPRM. F. 2906. Inv.1. D. 325. F. 274.

Științe socio-umane

PROFILUL PSIHOLOGIC AL CREATORULUI

PSYCHOLOGICAL PROFILE OF THE CREATOR

ARINA ȚURCAN,

lector, magistru în psihologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Misterul creativității a fascinat dintodeauna, secole de-a rândul apropierea de universul creației s-a făcut cu sfială și venerație. Creatorul a fost mai întâi perceput ca un vas gol pe care ființa divină îl umple cu venerație, pentru ca el să își verse ideile pline de grație cerească. Într-o asemenea accepțiune și produsul creației se considera a fi inspirat de divinitate. În prezent creatorul ca pe o persoană cu aptitudini și atitudini creative, capabilă și motivată să realizeze produse noi și originale.

Cuvinte-cheie: personalitate, creație, creator, procesul creației, creativitate, tip, tipologie, identitate artistică, unicitate.

The mystery of education has always been fascinating, for centuries running the approach to the universe of creation has been done with timidity and veneration. The creator was, first of all, perceived as an empty vessel that divine fills with veneration so that it could shed its ideas that are full of heavenly grace. In this sense, and the product of creation is considered to be inspired by divinity. At present the creator is seen as a person with creative abilities, capable and motivated to realize new and original products.

Keywords: personality, creation, creator, creative process, creativity, type, typology, artistic identity, uniqueness.

Fenomenul creativității și aspectele ce țin de profilul psihologic al personalității creatoare exercită o vrajă continuă asupra fiecărui individ, generată de dorința intimă de a afla secretele procesului creației pentru a putea instala în viața noastră obișnuința de a fi creativi.

Interesul sporit pentru secretele persoanelor creatoare derivă din convingerea că prin creativitate asigurăm vieții noastre siguranță, dar și culoare, ducem înainte destinul nostru de a construi lumea, de a o desăvârși. Creativitatea face ca viața noastră să iasă din banal și să devină încărcată de explozia de lumină a spiritului uman[1, p. 9-10].

Preocupările pentru caracterizarea personalității creatorului pot fi grupate în două categorii distincte: sunt autori care descriu creatorul ca pe o persoană cu aptitudini și atitudini creative, capabilă și motivată să realizeze produse noi și originale și autori care consideră că în orice individ există o potențialitate creativă, care se poate dezvolta în condiții corespunzătoare, considerând creativitatea ca însușire general umană[2, p. 123-124].

Printre autorii care au relevat trăsăturile distincte ale personalității creatoare, din perspectivă psihologică și pluridisciplinară menționăm pe A. Koestler, H.H. Gough, R.B. Cattell, I. Rossman, I. Moraru, P. Popescu-Neveanu, M. Roco, C. Cojocaru, Gh. Neacșu, G. Paicu.

Creația presupune un autor care este artistul creator și o modalitate de realizare -procesul creativ. În acest sens, creatorul poate fi privit din perspectivă structural-statică și atunci interesează modelul unei construcții umane, din elemente general valabile, speciei umane și în mod dinamic, care reflectă

manifestarea activităților „demiurgice“, și atunci interesează procesul exprimării sau autoproiecției lui în produsul creației, cu abilitățile și mecanismele specifice care îl disting de omul de rând și îl definesc între creatori.[3, p. 3-4]

Din perspectivă structural statică creatorul comportă aceleași caracteristici psihofizice specifice majorității indivizilor umani.

Structural, în alcătuirea profilului psihologic al creatorului, este obligatoriu a fi invocate cel puțin două laturi constitutive, respectiv structura aptitudinală, cu elementele înnăscute și dobândite, adică latura operațional-instrumentală și cea atitudinal-valorică.

Portretul personalității creatoare are unele contururi clar schițate, dar detaliile depind de la creator la creator. Personalitatea creatorului este unică, are particularități și trăsături individuale, specifice, care necesită evaluare, abordare și înțelegere personalizată.

În opinia lui C.W. Taylor persoanele creatoare sunt mai autonome decât altele, mai pline de sine, mai independente în judecată, ele se plasează împotriva opiniei grupului, dacă simt că aceasta este greșită, mai deschise la iraționalul din ele însele, mai stabile, mai feminine în interese și caracteristici, mai dominante și autoritare, mai complexe, mai îngăduitoare față de sine, mai inventive și aventuroase, mai boeme, mai stăpâne pe ele și probabil mai sensibile emoțional și mai introvertite, dar curajoase.

C.W. Taylor consideră că persoana creatoare este curioasă, cu idei întreprinzătoare, perseverentă intelectual, tolerantă la ambiguități, ea vedește inițiativă în aria ei de lucru, îi place să producă idei și să jongleze cu ele. Creatorul are o continuă nevoie internă de recunoaștere, apreciere, de varietate și autonomie. Preferă ordinea complexă și schimbarea. Dovedește o orientare estetică oarecum întinsă. Rezistă la încheieri și cristalizări premature de concepte, deși are o nevoie acută de formulare definitivă. Creatorul dorește să domine o problemă, este frământată să ordoneze în minte ceea ce pare imposibil de clasificat, pentru că vrea să îmbunătățească ordinele și sistemele curent acceptate.[1, p. 272]

În studiul realizat de Morris Stein este prezentată o listă de caracteristici de personalitate, care au fost găsite ca fiind asociate cu individul creativ:[1, p. 271-275]

- Este o persoană activă.
- Simte nevoia de ordine.
- Manifestă curiozitate.
- Se autoafirmă, este dominant, agresiv, îngâmfat, are inițiativă.
- Are nevoie de putere.
- Refuză supunerea, e prea puțin inhibat, prea puțin formal, prea puțin convențional, nepăsător în manieră boemă, radical.
- Are persistența motivului, are dragoste și capacitate de muncă, autodisciplina, perseverență, energie, este profund.
- Este independent și autonom.
- Este critic în mod constructiv, este nemulțumit, nesatisfăcut.
- Este larg informat, are o întinsă scară de interese, este multilateral.
- Este deschis la sentimente și emoții. Pentru el sentimentul e mai important decât gândirea, el e mai subiectiv, el posedă vitalitate și entuziasm.
- Este estetic în judecată și în orientarea privind valorile.
- Nu prețuiește aspectul economic al lucrurilor sau este un neabil om de afaceri.
- Posedă o exprimare mai liberă a ceea ce a fost descris ca fiind interese feminine și îi lipsește agresivitatea masculină.
- Nu este interesat de relațiile interpersonale, nu dorește multă interacțiune socială.
- Nu este stabil emoțional, dar este capabil să-și utilizeze instabilitatea în mod eficient;
- E prost adaptat în accepțiunea psihologică a termenului, dar adaptat în sensul mai larg de a fi util social și fericit în munca sa.
- Se consideră creativ.

În literatura de specialitate întâlnim nenumărate încercări de tipologizare a creatorilor. Gruparea creatorilor pe categorii în baza unor criterii de similitudine conduce la elaborarea unor tipologii.

Tipul se referă la o anumită modalitate constantă de ființare la o anumită formă de manifestare ce poate fi definită prin indici de aparență, de exterioritate cărora le corespund constante lăuntrice de fundament și mecanism psihologic.

Natura informației pe care aparținerea la un tip sau altul o aduce în ansamblul trăsăturilor de personalitate este una despre modalitatea stilistică a structurii funcționabilităților individuale în ceea ce ele au strict personal, original, dar și comun, colativ, categorial. În consecință, tipurile sunt ca elemente de marcă, de portret în parte date, împarte instanțiate prin activitate exprimând, în cele din urmă, seturi unitare de constante psihologice stilistice. [3, p. 25-26]

A construi tipologii ale creatorilor a constituit o provocare atât pentru esteticieni cât și pentru psihologii literaturii. În acest context, urmează a fi menționate clasificările efectuate de Schiller care distinge între realiștii și idealiiștii, Nietzsche — apolinicii și dionisiacii, Spengler — apolinicii și fausticii, Otswald — clasicii și romanticii.[4, p. 76-83].

Autorul M. Ralea descrie stiliștii și creatorii de expresie. În tipologiile realizate de M. Ralea distingem între descrie stiliștii și creatorii de expresie[6, p. 193].

Tipologia creatorului, realizată de Muller-Freienfels, reflectă structura artistului prin prisma a patru categorii de elemente:

- Înzestrarea cu o putere intensă de trăire a faptelor, putere a fanteziei;
- Marea putere de expresivitate sau formularea expresiei în crearea de forme;
- Puterea de observației;
- Emotivitatea.

Punând la bază criteriul raportului dintre expresivitate și elaborare lăuntrică, Muller-Freienfels a creionat portretul a două tipuri de artiști:

Tipul expresiv caracterizat prin dinamism, desfășurare impetoasă a spontaneității, manifestare frustră, sinceră, oarecum primitivă, plină de forță. Prin aceste însușiri artistul expresiv introduce în operă sentimente „simple“, se bazează pe asociația de idei produsă în mod natural.

Tipul creator de forme, sau formalist e caracterizat prin predominanța însușirilor senzoriale, de exprimare indirectă, prin predilecția pentru construcții „tehnice“, cu mecanisme complicate de combinare, cu emoțiile stăpânite și gândire „rece“.

Din perspectiva criteriului echilibrului interior al creatorului sau al rezolvării dezechilibrului sufletesc autorul L. Rusu distinge:[6, p. 165-166].

Tipul de „joc“ sau ludic pentru care activitatea creatoare este un travaliu preponderent inconștient, ca o rezolvare facilă de conflicte.

Tipul efort, în cea mai mare conștient, la care travaliul implică un consum energetic mai mare decât în cazul unor acțiuni externe, în direcția atenuării dezechilibrului intern și printr-o participare de tipul identificării metal-emoționale.

Autorul T. Vianu, conturează personalitatea tipului subiectiv și obiectiv din perspectiva naturii procedurii și travaliul creator.

Tipul subiectiv are tendința de a reda în operă o lume existentă doar într-o viziune proprie unui artist sau altul.

Tipul obiectiv este mai curând un observator fidel al vieții, pentru el primează evenimentele ca atare cărora le aduce anumite „corecturi“ pentru o anumită reprezentativitate, încât personajele apar transpuse din realitate, au o vizibilă independență de autorul lor.

Personalitatea creatorului se reflectă în produsul creație, iar informația care se transmite prin tipologiile descrise pot rămâne semnificativă în sensul pedagogiei creației artistice.

În rezultatul cercetării s-au conturat următoarele **concluzii**:

- Realizarea actului creator angajează toate resursele personalității creatorului, cu accente ce vizează însușiri generale și aptitudini creative speciale, care reflectă imaginea creatorului specific: receptivitate față de nou, pasiune pentru creație, instruire, imaginație, cultură, originalitate, tenacitate, pregătire de specialitate.
- Fiecare creator este o entitate independentă și irepetabilă atât sub aspectul portretului psihologic cât și sub acel al manifestării sale prin creație.
- Unicitatea creatorului este determinată de dinamica și evoluția identității de sine, de zestrea ereditară, structura aptitudinală, mediul social apropiat, eperiențele personale (rutinele și evenimentele) și de contextul socio-cultural.
- Dimensiunea importantă a personalității createoare este motivația createoare, ca premisă subiectivă pentru formarea unei atitudini favorabile demersurilor creative.
- Individualitatea creatorului se conturează în produsul creației, prin care se reflectă personalitatea cu trăsăturile, motivațiile și aspirațiile sale specifice, criteriul de validare fiind cel estetic.

Referințe bibliografice

1. GROBEN, N., *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, trad. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, București: Editura Univers, 1978.
2. NEACȘU, Gh., *Psihologia artei. Psihologia personalității artistice*, București, 1999.
3. PAICU, G., *Creativitatea, fundamente, secrete, strategii*, Iași, 2011.
4. POPESCU, G., *Psihologia creativității*, București: Editura Fundației România de mâine, 2007.
5. RALEA, M., *Prelegeri de estetică*, București: Editura Științifică, 1972.
6. RUSU, L., *Eseu despre creația artistică. Contribuții la o estetică dinamică*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.

THE DEVELOPMENT OF CULTURAL POLICIES IN MOLDOVA SINCE 2007: SOME OBSERVATIONS

DEZVOLTAREA POLITICILOR CULTURALE ÎN REPUBLICA MOLDOVA DIN 2007: UNELE OBSERVAȚII

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

The present article written by Victoria Tcacenco is aimed to analyze some trends in cultural policies elaboration and implementation in the Republic of Moldova. Having theoretical and practical experience in cultural policies and artistic management issues, the author determinates some key players in the national cultural field (the Soros Foundation of Moldova and the European Cultural Foundation, the Netherlands), some changes in knowledge and practical tools dissemination, some important projects and program implementation and their impact upon the actual cultural policies.

Keywords: cultural policy, cultural management, cultural sector, lobbying, strategic planning

Articolul de față semnat de Victoria Tcacenco este dedicat analizei unor tendințe în elaborarea și implementarea politicilor culturale din Republica Moldova. Având o experiență atât teoretică cât și practică în domeniul politicilor culturale și managementului artistic, autoarea determină niște factori principali în câmpul național cultural (Fundația Soros Moldova și Fundația Culturală Europeană, Regatul de Jos), unele schimbări legate de diseminarea unor cunoștințe și aptitudini, unele proiecte și programe importante ale căror implementare a avut impact asupra politicilor culturale actuale.

Cuvinte-cheie: politica culturală, managementul cultural, sectorul cultural, lobbying, planificarea strategică

It is common knowledge that any society in transition (as the Republic of Moldova during the last two decades), needs to introduce changes to its strategies of development, its basic institutions and cultural practices. The actual article is aimed to collect and to analyse some data regarding the *cultural policies evolution* in the Republic of Moldova. Our tasks are to identify the role of key players in this field, to detect both problems and achievements. It's important to underline that the author makes just the first step in this problematic investigation., incl. the monitoring of this process, the analyses of its similarities and particularities [1].

The cultural policies development in the Republic of Moldova is closely connected with the *Soros Foundation of Moldova* activities and initiatives. In terms of cultural policies, during the 1990s the Soros Foundation of Moldova was focused on *direct support* for the arts in the *Arts and Culture Program* framework (program director being Victoria Miron), offering grants for artistic projects, artists' scholarships and awards, trainings in art-management and professional development. In the 2000s the Soros Foundation of Moldova's priorities were changed. The *Cultural Policy Program* (program director being Victoria Miron) is focused on *indirect support* of the cultural sector aimed to influence cultural policies elaboration, legislation reform, using the mechanisms of advocacy, establishing networks, facilitating partnerships etc.

The mission of the *Cultural Policies Program* at the Soros Foundation Moldova is formulated in the following way: „the program organizes, facilitates, supports and finances activities intended to strengthen the cultural sector and cultural policies in the Republic of Moldova“ [2]. As it's indicated on the foundation's web page, the program's activities are focused on: „strengthening the Moldovan non-governmental, private and public sectors by reinforcing the strategic planning and development of management capacities in the field; promoting of the participative spirit, cooperating with the civil society in drafting cultural development plans at national and local levels“ [2].

Since 2007 until 2012 the stable partner of the Soros Foundation Moldova has been *the European Cultural Foundation* (ECF), the Netherlands. This NGO was very active especially in collaboration with Eastern European countries within the *European Neighborhood Program* [3]. As it's indicated in these organization official documents, the European Cultural Foundation is aimed to „promote capacity building, knowledge exchange and cultural policy development throughout wider Europe“ [3]. Since 2006 this NGO has made efforts to create a long-term strategy to assist the development of a cultural Moldovan network as an instrument for social and political transformation.

Among the organization's aims are the following: „strengthening a coalition of cultural institutions, NGOs and local public administrations; supporting national advocacy actions for cultural policy reform; continuing to connect both creative work and policy development in Moldova with the rest of Europe and beyond“ [3]. The project which has become an important step in monitoring of cultural policies situation at the Republic of Moldova, in capacity building process within the national cultural sector was *Visions on Cultural Policy of Moldova: from changes to sustainability*.

Five round tables have been organized gathering representatives of performing arts, literature, visual art, cultural industries, houses of culture; cultural administrators both from cities and regions leaders of state cultural organizations, the private sector, the third sector, executives at different decision-making levels in culture [4].

As an addition, the international conference *Visions on cultural development in the Republic of Moldova* gathered representatives of the cultural sector, public administrations, policy-makers, local and international experts, business people and other relevant stakeholders. The conference included public debates, lectures held by experts and practitioners, workshops, drafting of concrete proposals and presentation of platforms for innovative ideas on cultural policy in the Republic of Moldova.

The participants' opinions, critical issues, proposals have been reflected in the book *Vision on Cultural policy of Moldova: from changes to sustainability* published in 2009 [4]. This edition's content reflects different topics such as: legal framework and actual situation in culture of the Republic of Mol-

dova, decentralization, equal access of population to cultural values, reforming of relationship state versus culture, the role of culture in community problems solving, diversification of funding sources in culture, recommendations and solutions.

A large-scale project named *Reinforcing Moldova's Development Capacities by Strengthening its Cultural Sector* had been initiated and implemented by the Soros Foundation of Moldova and the European Cultural Foundation between 2007—2010. This project has been supported by the Dutch Ministry of Foreign Affairs' *Matra programme*.

Three main target groups have been attracted: representatives of the third sector (15 NGOs and cultural organizations' members); leaders of public institutions in the field of culture, including culture houses of different regions (15); representatives of 32 cultural departments of local and regional administration, representatives of the Ministry of Culture. Among overall objectives were the following: to increase the professionalism of persons involved in strategic planning and internal management in the public and private sectors; to improve institutional management and strategic development capacities (incl. policy planning) of the local cultural public administrations; to ensure an open dialogue and debates between the civil society and decision makers in the cultural field regarding issues pertaining to legislation and strategic development; to promote participatory development by initiating the elaboration of multi-stakeholder development plans on local level, in cooperation with the civil society.

A wide range of actions has been used to reach the goal: *trainings*, an intensive 3-year training program (about 10 4-day workshops), *and the elaboration of* about 35 *strategic* plans for own organizations (NGOs, local cultural administrations, houses of culture etc.) for the next 3-year period.

Another direction of project' activity was *lobbying and advocacy campaign*. On the 12th of December 2009, at the Republic Palace, the First Cultural Congress of the Republic of Moldova took place, gathering about 1000 people (including the president of the Republic of Moldova, Parliament Commission for Culture members, Ministry of Culture representatives, Creative Unions members, different cultural actors). This event sought to give voice to the needs of Moldova's cultural sector. In 2010 over 30 public debates were carried out all around the country (in Briceni, Basarabeasca, Cantemir, Edinet, Leova, Ungheni, Criuleni, Glodeni, Riscani, Cahul, Calarasi, Donduseni, Hincesti, Sigerei, Dubasari, Ialoveni, Straseni districts).

The following editions appeared within the project framework: Lidia Varbanova's book *Strategic Planning for Learning Organizations in the Cultural Sector* [5]. Based on a system approach to strategic planning, this source was used by participants in strategic plans elaboration. The manual covers: vision, mission, aim, strategic planning, cultural organization and media, technological and production plan, people and creativity, money and creativity, risks management and other topics. It is important to underline that this edition is highly solicited by cultural and educational organizations. This edition has been appreciated by the international teachers in cultural policies and cultural management. For instance, Corina Șuteu, director of the *Romanian Cultural Institute* in New York, has mentioned: „after the first chapters comprehensively addressed to the generic definitions of certain concepts and ideas related to the strategic planning of cultural organizations, this book provides a perspective (both synthetic and clear) upon some complex areas, such as cultural policies, cultural industries, establishing the mission statement, the risks implied by cultural processes and models of evaluation...the complex mechanism of arts and culture management through planning in a global environment“ [5, p.6].

The collection of articles *Elaboration of local cultural policy as a catalist of changes* written by international (C. Răceanu, M.Lavanga, A.P.Russo) and local (C.Craciun, I.Grabovan, V. Reabcinschi, V. Tcacenco) experts has been prepared and published. These authors were have been engaged in a project realization. As Diane Dodd noted, „the second manual has a different structure and another type of challenges. The book presents a collection of essays that investigates critically culture policy and cultural management issues. The manual offers a wide variety of opinions, reflecting different challenges of cultural management and cultural policies elaboration. The manual includes essays of well-known

Moldovan practitioners as well as of international experts in order to accumulate opinions and provoke discussions regarding Moldova's realities. The manual purpose is to inform, support and share their ideas in the field of culture with decision makers in Moldova" [6, p.13].

A new initiative of these two organizations appeared in 2011. This is a two-year *Cultural Managers Exchange Program Tandem* (2011—2012), an initiative for partnership development across the European Union and the European Neighborhood. The general idea is the following: cultural managers from the European Union's countries teaming up with cultural managers from Moldova. One of the most successful examples was the collaboration of Tatiana Popa, founder and leader of *Casa Parinteasca* NGO, Palanca, a small village in the central part of Moldova, who made a tandem with young fashion designer from Berlin Isabell de Hillerin. They created and presented a fashion collection inspired by traditional costume elements hand made by Palanca's women. Probably the main impact of this project for the local people from Palanca was not the participation in the Berlin Fashion Week, but the discovery that their local tradition, cultural heritage might create new labor places, might vitalize the economical life of a small village. [7].

The recent project has been implemented by the same organizers, the *Troika (Trio)* project (2011—2013), which uses resource mapping and planning by local operators in order to support the existing underutilized cultural infrastructure. The trio members are: the mayor, the director of the house of culture and the representative of the local NGO or a business unit. This team's task was to make a cultural resources mapping of the village, to design project ideas which might transform local cultural resources into an efficient tool for human, social, economical development of the village.

How can we describe the impact of these activities? In our opinion, these activities have contributed to some systems changes within the Moldovan cultural policies landscape:

1. A new layer of cultural managers and public administrators have got knowledge in cultural management, marketing, lobbying,
2. Many good practices have been demonstrated, especially at the local and regional level
3. They applied this knowledge in elaboration 3-year strategic plans,
4. They have obtained some experience and practical tools in cultural advocacy, influencing both public opinion and decision-makers at the local, regional, national level
5. They created an informal national network of cultural managers initiating common projects, programs, activities
6. They influenced the civil society and decision makers to put on the agenda cultural policy issues, incl. the national legislation modification
7. Conditions for long-term partnership have been created for some organizations and cultural actors
8. The idea that culture assets might be an alternative resource for sustainable development of the country, region, village becomes more and more popular.

Bibliographic references

1. This article is based on a text of communication presented on the panel discussion within the *Cultural Policy Exchange Workshop, Cycle 2013*, organized by *EuroEastCulture, RMCB Unit*, which took place in Chisinau, April, 17, 2013, in Chisinau. <http://www.euroeastculture.eu/en/eap-culture-programme-policy-exchange-workshop-cycle-2013.html>
2. <http://www.soros.md/en/cultural%20policy>
3. <http://www.culturalfoundation.eu/activities/neighbourhood>. (<http://www.culturalfoundation.eu/activities/neighbourhood>).
4. *Viziuni de viitor: politica culturală a Republicii Moldova — de la schimbări la viabilitate*. Resp. de ediție V. Tcacenco, Chișinău: Editura Arc, 2009. 156 p. You can also find the on-line version of this book: http://soros.md/files/publications/documents/ Carte_Viziuni_de_viitor_politica_culturala_a_RM.PDF).
5. Varbanova, L. *Planificarea strategică a organizației culturale ca un sistem de învățare deschis*. Chișinău, Arc, 2010.
6. *Politicile culturale locale ca stimulente al schimbării*. Chișinău, Editura Arc, 2011.
7. <http://www.culturalfoundation.eu/content/moldova>

CULTURA DE CONSUM DIN REPUBLICA MOLDOVA

CONSUMPTION OF CULTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

IURIE CARAMAN,

doctor în sociologie,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul dat este rezultatul unei cercetări sociologice naționale, efectuat în comunitățile rurale din Republica Moldova și a datelor din anuarele statistice, care relevă situația consumului cultural a locuitorilor din comunitățile rurale din țară.

Datele obținute în rezultatul cercetării sociologice și confruntarea datelor statistice scoate în evidență faptul că etapa de tranziție și schimbările parvenite au schimbat radical paleta culturală din Republica Moldova, desfășurarea și petrecerea timpului liber devenind mult mai individualizat față de cel colectivizat propus de imperiul sovietic.

Iar consumul cultural de asemenea primește o tentă ce ține mai mult de persoana ori individul luat aparte și de atenția/grija oferită culturii atât în familie, cât și de către administrația publică locală.

Cuvinte-cheie: cultură, cultură de masă, consum cultural, studiu sociologic, timp liber.

The present article is the result of investigation carried out in rural communities in the Republic of Moldova and is based on the data taken from statistical annuals that reveal the state of cultural consumption by the inhabitants of rural communities from the country.

The data obtained as a result of sociological research and the comparison of statistic data make evident the fact that the transition stage and the changes that took place have radically changed the cultural palette in the Republic of Moldova; the way leisure time is spent has become more individualized as compared to the collectivist one offered by the Soviet Empire.

But cultural consumption depends more on the person or individual taken apart and the attention offered by the family as well as by the local public administration.

Keywords: culture, mass culture, culture consumption, sociological study, leisure time.

Secolul XX a creat efectiv o altă realitate culturală, noi sisteme de gândire, noi forme de exprimare artistică, noi moduri de raportare la lume, o nouă conștiința de sine a omului.

Cultura contemporană este rezultatul cumulat al unor schimbări fundamentale ce au avut loc în epoca modernă în diverse câmpuri ale creației culturale, ale progresului tehnic și ale organizării politice. Schimbările cele mai relevante s-au produs în știința și în spațiul creației estetice, de unde au iradiat în planul tehnic și economic al civilizației. În secolul XX s-au schimbat radical reprezentările științifice asupra naturii, metodologiile științelor și raporturile funcționale dintre știință și tehnică, formele de reprezentare artistică și relația dintre artă și mediul de viață, mijloacele de comunicare socială, calitatea vieții și scenografia vieții cotidiene.

Secolul XX a determinat mutații radicale în câmpul culturii, dintre care se detașează succesele extraordinare obținute de cunoașterea științifică, de unde și predominanta acordată valorilor științei, accelerarea schimbărilor culturale și criza valorilor tradiționale, creșterea în intensitate a creației, căutarea febrilă a unor noi mijloace și forme de expresie, integrarea rapidă a valorilor culturii în sistemul activităților sociale prin mass media, democratizarea accesului la *cultură*, extinderea *culturii de masă*, apariția unor fenomene de pseudocultură.

Cultura unei societăți este marcată de o serie de modele, de imagini-ghid, de reprezentări, la care se raportează membrii unei societăți în comportamentele, munca, rolurile și relațiile lor sociale. Astfel, modurile de acțiune socială pot fi tratate drept practici culturale..

Republica Moldova parcurge de aproape două decenii un proces de modernizare și tranziție de la un sistem social-economic și politic la altul, care aduce cu sine schimbări valorice și tendințe obiectivale noi.

Cultura reflectă caracteristicile comunității umane, în care se constituie și pe care o reproduce. Evoluția ei este determinată atât de gradul de dezvoltare a comunităților umane, cât și de conținutul

lor calitativ deosebit în diferitele sale etape de dezvoltare culturală. „Cultura națională apare odată cu națiunea și reprezintă ansamblul valorilor materiale și spirituale ajunse la un sistem unitar de apreciere, care îndeplinește funcțiile social-generale ale națiunii.“ [1, p. 114].

Pe când *cultura de masă* a apărut pentru a răspunde nevoilor societăților de masă, cu mari aglomerări umane, concentrate în metropole sau centre industriale, cu un nou mod de viață, în care timpul este segmentat riguros în „timp de lucru“ și „*timp liber*“ — care trebuia umplut cu produse, servicii și activități culturale și distractive.

Din altă perspectivă, *cultura de masă* este un nou tip de *cultură*, diferită atât față de vechea *cultură* populară (specifică societăților agrare), cât și față de cultura numită, „înaltă“. Blaga a impus distincția dintre *cultura* minoră și *cultura* majoră. *Cultura* populară și cea „înaltă“ au coexistat de-a lungul istoriei ca două niveluri distincte de *cultură*, dar nu complet izolate, ci influențându-se reciproc. Ceea ce numim *cultura* specializată (pentru a nu utiliza termeni ce au conotații valorice, precum cel de *cultură* „înaltă“ sau de creație „cultă“, opusă celei folclorice) este *cultura* elaborată de agenți specializați, de creatori profesioniști, de intelectuali. Acest tip de *cultură* a apărut o dată cu scrisul și s-a dezvoltat în forme foarte variate în decursul secolelor. Ea cuprinde gândirea religioasă, științifică, filosofică și întregul complex al creației artistice.

Formele acestei culturi specializate, mai ales ale culturii moderne, nu pot fi înțelese decât dacă receptorul are o anumită pregătire culturală și o educație estetică prealabilă. [2, p.33]

În prezentul studiu ne vom concentra atenția asupra aspectelor *consumului cultural* din Republica Moldova, prin intermediul evaluării culturii de la începutul etapei de tranziție și a situației la ziua de astăzi.

Un tablou veridic al *consumului cultural* ni-l poate oferi gama și spectrul de petrecere și desfășurare a *timpului liber* de către conaștrii noștri din comunitățile rurale.

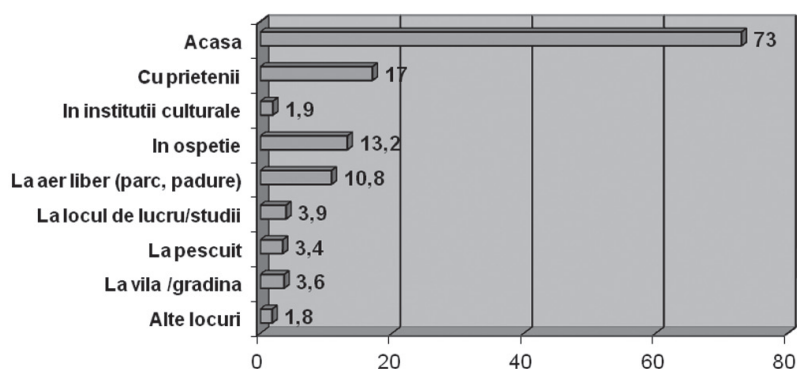


Fig. 1. Frecvențe ale petrecerii timpului liber în comunitățile rurale

Referindu-ne la felul cum își petrec *timpul liber* și care este forma desfășurării lui în contextul comunităților rurale, după cum atestă rezultatele cercetării noastre sociologice, gama de petrecere a *timpului liber* capătă o tendință spre individualizare, de negare a stereotipurilor colectiviste caracteristice societăților din fostul lagăr socialist de până la trecerea la economia de piață

Este cunoscut faptul că formele și diversitatea de petrecere a *timpului liber* în comunitățile rurale nu este atât de largă, ca spre exemplu cele din spațiul urban. Pe de o parte muncile agricole în care este implicat individul nu le oferă o gamă largă a *timpului liber*, pe de altă parte structura instituțiilor culturale rurale nu sunt suficient de înzestrate și dotate, pentru a le oferi mai multe posibilități în organizarea agrementului locuitorilor din comunitățile rurale, în satisfacerea necesităților spirituale, ce țin de petrecerea *timpului liber*. Aceasta ne-o demonstrează și rezultatele studiului nostru (Fig.nr.1) — 73% dintre cei intervievați își petrec timpul liber acasă, 17% — cu prietenii, 13,3% — în ospetie, 10,8% — la aer liber și doar 1,9 % își petrec timpul lor liber în instituțiile culturale.¹

1 Studiul sociologic realizat de Secția Sociologie a IIEȘP al AȘM în perioada mai-iunie 2012

Cultura contemporană, este într-un continuu proces de schimbare a structurii sale interioare, a viziunii spirituale și a formelor stilistice. Teoreticienii vorbesc de o schimbare de paradigmă culturală, în care includ atât schimbările generate de noile teorii științifice, cât și de apariția și răspândirea, prin intermediul sistemului mediatic și nu numai, a *culturii de consum*. Expansiunea *culturii de consum* reprezintă un câmp problematic major al disciplinelor care studiază fenomenul cultural contemporan. *Cultura de consum* provoacă mutații negative în structura valorică a conștiinței și în comportamentul oamenilor. Sub forma divertismentului industrializat, ea alterează personalitatea umană și gândirea critică, reprezentând adesea o formă de manipulare a indivizilor.

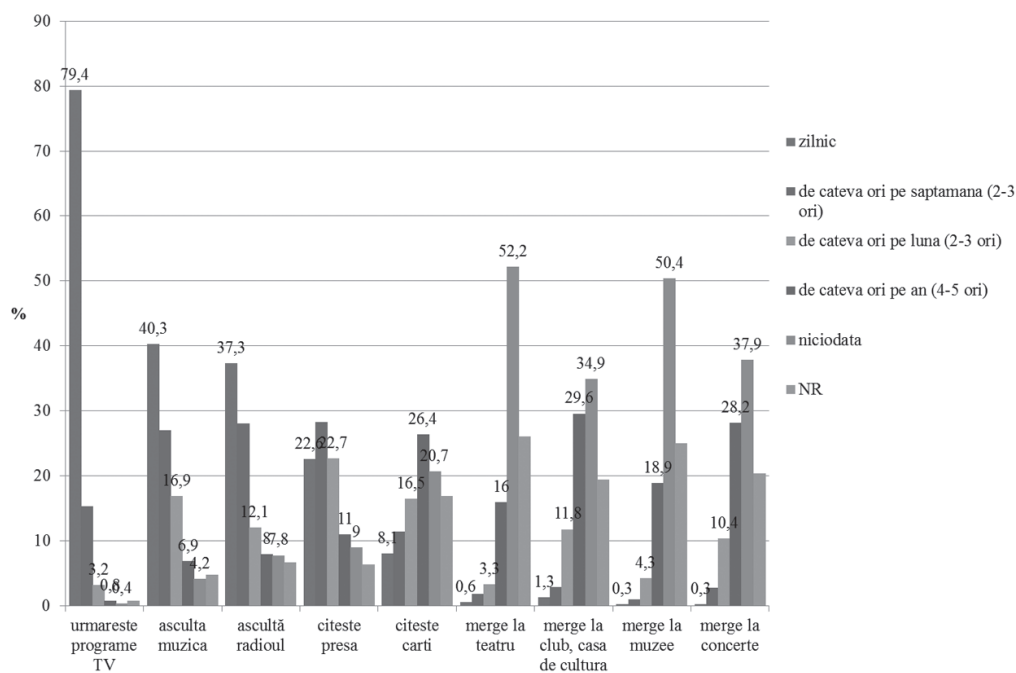


Fig.2. Consumul cultural în comunitățile rurale

Amalgamul *culturii de consum* propus și implementat de perioada de tranziție poate fi numit cea mai vulnerabilă problemă a acestei perioade.

Modalitățile de dezvoltare culturală, precum și serviciile culturale este una din problemele cele mai importante cu care se confruntă populația din mediul rural la etapa actuală., bibliotecile publice, instituțiile religioase și puținele muzee istorice din unele localități. Într-una din dezbaterile care au avut loc la Congresul oamenilor de cultură din Republica Moldova din 17 decembrie 2009, s-a menționat faptul că în ultimii 20 de ani Republica Moldova a trecut dintr-o criză în alta, guvernul fiind practic absorbit de problemele politice și economice, lăsând problemele culturii la o parte, iar 90% din evenimentele culturale din Republica Moldova au loc la Chișinău, satele fiind scoase în afara circuitului cultural țării.

Perspectiva aderării Republicii Moldova la Uniune Europeană ne impune de a ne gândi și a acționa constructiv asupra unei arii mari de fenomene sociale. Tot ceea ce este social și uman sau afectează într-un fel sau altul omul, intră în aria de preocupări privind îmbunătățirea și ridicarea calității vieții.

Conform aceluiași studiu sociologic efectuat în comunitățile rurale putem spune că *consumul cultural* din aceste localități nu este nici pe departe optimist. Instituțiile abilitate de a furniza programe culturale, de a propaga educația estetică a frumosului, a normelor și valorilor spirituale și umane, a patriotismului față de vatra strămoșească sunt lăsate la discreția administrativ teritorială, a Consiliilor Raionale și a primăriilor comunilor. Statul nu se mai ocupă la nivel republican de strategii culturale naționale, de implementarea unor programe culturale naționale bine argumentate din perspectiva cerințelor vremii.

Astfel, *consumul cultural* (**Fig.nr.2**) din comunitățile rurale este foarte și foarte simplist și ține mai mult de gustul și implicarea personală a individului. Doar 1,3% din cei intervievați au indicat că merg în instituțiile abilitate a culturii — case de cultură și cluburi sătești. Pe primele poziții se postează viziunea programelor TV — 79,4%, urmat de cei ce ascultă muzică — 40,3%, ascultă radioul — 37,3%, citesc presa 22,6% .

E necesar de a sublinia și faptul că lectura în mediul rural (de altfel ca și în cel urban), a încetat de a se bucura de primele poziții ale palitrei consumului cultural, adică nu mai este în vogă asemenea anilor '80 ai secolului trecut. Locul lecturii în topul *consumului cultural* rural a fost luat cu o mare ruptură, practic de trei ori (26,4%) mai mult (**Fig.nr.2**), de programele televizate (79,4%), care în ultimul timp au devenit tot mai diverse prin faptul conectării rețelelor TV la diverse posturi străine, care își propagă emisiuni de o calitate proastă din punct de vedere a conținutului lor. Tot mai solicitate devin rețelele de socializare ale internetului și a diverselor jocuri propuse de aceste rețele, clasându-se pe primele locuri în topul necesităților și preferințelor din cadrul *consumului cultural*.

În momentul destrămării imperiului sovietic și a declanșării etapei de tranziție, de rînd cu multe schimbări structurale, economice și politice, are loc și o trezire a conștiinței naționale a cetățenilor din Republica Moldova. Acest fenomen se face simțit mai ales prin intermediul formațiilor folclorice și artistice; care au apărut aproape în toate localitățile din țară. Acest lucru ni-l demonstrează și datele statistice din **tabela nr.1**. Datele statistice din anii '90 nu deține informații despre eșalonarea formațiilor de copii și adulți, ai numărului de participanți cu astfel de genuri și categorii de formații artistice, catalogând doar numărul total de formații și participanți.

Tabela 1. Formații artistice

Localități	Formații 1990	Formații 2012 Copii	Participanți	Formații 2012 Maturi	Participanți
Chișinău		60	2311	142	2604
Bălți		74	2049	127	2885
Nord					
1.Florești		161	2102	511	6935
2.Soroca		131	1657	186	2651
3.Ocnița		113	1377	166	2051
Centru					
1.Ungheni		103	1420	274	2007
2.Telenești		66	1004	169	2731
3.Criuleni		66	1239	127	2047
Sud					
1.Șt. Vodă		96	1454	158	2294
2.Taraclia		68	850	125	1820
3.Cahul		49	1413	105	2459
Total	Formații — 7293 Partic. — 16700	Formații — 7341 Particip. — 116253			

Analizând datele din aceasta tabelă observăm că numărul formațiilor artistice din anul 1990 este de 7293, iar al formațiilor folclorice și artistice din anul 2012 este 7341, ceea ce este cu 48 de formații mai mult. Este o creștere, dar o creștere ne semnificativă. Cu totul altul este tabloul numeric de participanți în aceste formații din acești ani. Astfel, numărul de 16700 participanți ai formațiilor artistice din anul 1990 se mărește în anul 2012 aproape de zece ori — 116253 de participanți. Iată acest număr și ne vorbește despre trezirea conștiinței naționale și a patriotismului din rândurile populației din Republica Moldova.

Toate aceste date ne relevă faptul că numărul formațiilor pentru copii/adulți (1268) și a participanților din formațiile folclorice din zona de Nord a țării (15773) este din nou mai mare decât a celor din raioanele din zona Centru (numărul de formații — 795; numărul de participanți — 10448) și Sud (numărul de formații — 601; numărul de participanți — 9390). Prin ce se explică acest fenomen, este o întrebare mai mult retorică. Aceasta parțial ar putea fi explicat prin faptul că marea majoritate a persoanelor din conducerea de vârf a Republicii Moldova au fost descendenți din zona de Nord a țării și din această cauză au fost îndreptate mai multe surse financiare, economice și atenție sporită acestei părți geografice a Republicii Moldova.

Instituțiile rurale abilitate de a fi preocupate de vitalizarea vieții spirituale și culturale a comunităților rurale sunt cluburile/căminele și casele de cultură, bibliotecile publice, instituțiile religioase și puținele muzee istorice din unele localități, aflate pe deplin în subvenționarea, susținerea și dirijarea administrațiilor publice locale. Din totalul instituțiilor culturale rurale (1231 cămine/cluburi și case de cultură) 846 sunt edificii tip, 369 sunt edificii adaptate, 3 instituții la moment sunt în stare de construcții nefinisate.

Din punct de vedere al amplasării geografice teritoriale, raioanele de Nord ale Republicii Moldova sunt mai dezvoltate cât din punct de vedere economic, atât și al bunăstării populației față de raioanele de la Centru și Sudul Republicii Moldova. Pentru a afla starea lucrurilor ce țin de domeniul culturii, am luat datele statistice ale anului 2012 și am ales câte 3 raioane din fiecare zonă geografică a țării. Criteriul selectării și reprezentării acestor 9 raioane ne-a servit prezența celor mai multe edificii culturale din aceste raioane.

După cum ne relatează datele din **tabela nr.2** în anul 1990 pe întreg teritoriul Republicii Moldova activau 1790 de cluburi și case de cultură, iar pentru anul 2012 sunt incluse în datele statistice ca existente 1231, ceia ce este mai puțin cu 559 de instituții culturale. De aici apare o tristă concluzie — peste 550 (câteva din ele sunt din mediul urban) de localități rurale au rămas fără principalul edificiu al culturii din spațiul rural.

Tabela 2. Instituții culturale și specialiști

Localități	Numărul de locuitori (mii)	CCC1990	CCC 2012	CCC reparate	Specialiști
Chișinău	980,8		26		
Bălți	127,7		8		
Nord					
1.Fălești	89,8		64	7	76
2.Florești	86,8		58	6	194
3.Soroca	101,3		56	4	72
Centru					
1.Ungheni	110,2		61	2	110
2.Orhei	116,3		61	3	76
3.Criuleni	70,2		44	7	90
Sud					
1. Cahul	119,1		47	0	92
2.Cantemir	61,1		43	4	56
3.Cimișlia	60,9		32	2	37
Total CCC		1790	1231		
Total			Acțiuni culturale pe republică — 68.723 Spectatori — 927.6		

Și acum să analizăm care este decalajul dintre numărul edificiilor culturale și a specialiștilor din aceste instituții, care reprezintă acele trei zone geografice ale Republicii Moldova. Datele aceleiași tabele nr.2 ne demonstrează că cele mai multe instituții culturale (178) și specialiști (342) sunt în partea de Nord a țării, după care consecutiv urmează Centrul — 178 instituții culturale și 276 specialiști, partea Sudică — 166 edificii culturale și 185 de specialiști. S-ar părea că aceasta se datorează densității mai mari a populației existente în raioanele de nord, dar care nu este așa. Densitatea populației din cele trei raioane — Ungheni, Orhei, Telenești (296,7), amplasate la centrul Republicii Moldova este mai mare cu 18000 decât densitatea populației din cele trei raioane a părții Nordice a țării — 278,7.

Numărul acțiunilor culturale pe republică (68.723) și numărul de spectatori (927,6) care au consumat produsul cultural nu poate fi comparat cu indicatorii din anul 1990 din motivul că în acea perioadă nu se ducea o asemenea evidență.

Într-o societate care produce pentru a consuma și creează pentru a produce, întâlnim un om consumator, legat de elementele materiale din jurul său, iar valoare lucrurilor suferă o alterare, din cauza acestui caracter de consum al lor. Astfel, pare kitsch-ul, în contextul în care munca, procesul de producere în masă, de fabricare, de copiere a unor obiecte după modelul creat de alții, duce la consumul acestora de către oameni. Apare, însă, o alienare a omului în raport cu mediul său înconjurător, o dată cu noua „artă de a trăi“, regăsită în hypermarket-uri, supermarket-uri și mall-uri. În acest context, apare kitsch-ul pe măsura omului mediocru, dornic de amuzament, spontan, consumator.

Tabela 3. Amplasarea librăriilor

Localități	Număr de locuitori, mii	Librării, anul 1990	Librării, anul 2012	Librării 2012/1990
Chișinău	980,8		9	
Bălți	127,6		3	
Nord				
Ocnița	56,5		7	
Rîșcani	67,6		7	
Șoldănești	42,2		3	
Centru				
Strășeni	88,9		2	
Hîncești	119,4		2	
Criuleni	73,1		1	
Sud				
Taraclia	51,7		4	
Ștefan Vodă	44,6		3	
Cantemir	70,6		2	
Total		Circa 1000	- 7,5 stat	Circa- 930

Pînă la destrămarea imperiului sovietic magazinele de cărți — librăriile erau o parte componentă a paltrei culturale din fiecare comunitate rurală. Datele din **tabela nr.3** ne demonstrează foarte elocvent starea lucrurilor ale acestor librării. Datele statistice a perioadei anilor 90 nu relevă catalogarea numărului de librării prezente pe teritoriul Republicii Moldova și ne limităm la o cifră aproximativă de circa 1000 de librării. Conform datelor statistice ale anului 2012 au rămas să funcționeze doar 70 de librării, dintre care doar 7,5 librării sunt instituții de stat, iar celelalte peste 60 de librării au devenit instituții private — rezultat al privatizării în masă a patrimoniului cultural din anii 90.

Astăzi, *consumatorul de cultură* de pretutindeni trebuie să se adapteze la procesul unei formări continue. În cazul Republicii Moldova putem sublinia ponderea accentuată a diversității culturale, a direcționării multor domenii de activitate spre standarde europene, a ideilor despre globalizarea și informatizarea socială, iar modelele culturale devin o formă de aplicabilitate a culturii, care se cere adusă la o realitate contextuală socială, politică, materială, spirituală. Cele trei elemente de bază ale sistemului cultural al societății noastre — tradițiile, obiceiurile și moștenirea culturală — ne-au format ca popor aparte — un popor spiritual, primitiv și bun la inimă.

Acestea continuă să ne ghideze și astăzi, însă, cu părere de rău, mai mult în mediul rural, acolo unde tradiția și obiceiul este încă combinat frumos cu moștenirea noastră culturală. Nu putem să susținem această idee și în mediul urban, unde „amprentele europenizării și americanizării” sunt tot mai simțite.

În concluzie, am putea spune că procesele socioculturale derulate în ultimele două decenii ne permit de a spune că statul nu are o politică de dezvoltare și reorganizare a edificiilor culturale, îndeosebi a celor rurale, iar unele reforme rău administrate și lipsa finanțelor au dus la distrugerea multora dintre ele.

Edificiile culturale din comunitățile rurale au fost scoase de la balanța Guvernului Republicii Moldova și date în subordonarea administrației publice locale, care a redus vădit interesul organelor centrale pentru activitatea culturii rurale. Alocațiile pentru *cultură* în bază de normativ pe cap de locuitor nu țin cont de necesitățile concrete ale localității, de interesul manifestat față de activitatea culturală de către populație, de realizările culturale ale localității.

Comparativ cu anul 1990, numărul edificiilor culturale s-a redus cu o treime — de la 1790 la 1228, dintre care astăzi continuă să activeze (în condițiile propuse de politica culturală) doar 476 (37%). Fondul de carte al bibliotecilor scade atât în mediul rural (de la 10,0 la 9,4 mil. ex.), cât și în cel urban (de la 8,4 la 7,7 mil. ex.).

Totuși, trebuie de menționat și partea bună a schimbărilor survenite în cadrul culturii din perioada dată. Astfel, în această perioadă se atestă o creștere a editării de carte, reviste și ziare, s-a mărit considerabil numărul formațiilor artistice — de la 7293 în anul 1990 la 7341 în anul 2011, iar numărul participanților în aceste formații s-a mărit de aproape 10 ori — de la 16.700 în anul 1990 la 116.253 în anul 2011. Actualmente, în Republica Moldova activează circa 200 de studiouri TV și circa 50 de stații radio, față de cele câteva unități de până la anii '90.

Acești indicatori ne vorbesc despre o dezvoltare a democrației și a creației artistico-culturale din societate, despre care au fost și sunt relatate de diverși experți străini și fonduri sociale.

Referințe bibliografice

1. BONDREA, A. *Sociologia culturii*. București: Fundația „România de Măine” 1993.
2. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

**POETICA ROMANULUI ÎN SECOLUL AL XXI-LEA.
O PRIVIRE ASUPRA ROMANULUI ȘTEFAN CEL MARE. ÎNTOARCEREA
DE VALERIU ȚURCANU**

**THE POETICS OF THE NOVEL IN THE TWENTY-FIRST CENTURY.
AN APPROACH TO VALERIU ȚURCANU'S NOVEL STEPHEN THE GREAT. THE RETURN**

RUXANDRA NECHIFOR,

doctor, profesoară la
liceul teoretic „Vasile Alecsandri“, Iași, România

*În secolul al XXI-lea, romanul cunoaște dezvoltări diverse în Sud-Estul Europei, dar rămâne o poveste, o transfigurare artistică a ceea ce s-a întâmplat cândva, situându-se astfel în apropierea mitului, sau o reinventare a realității în spațiul ficțiunii, fiind, prin urmare, în relație cu istoria. Scopul acestei recuperări a istoriei este de a experimenta formule literare sau de a educa ori forma, căci transmite mesajul pertinent al autorului care se angajează cu opera sa în corectarea realității. Este curios cum în postmodernitate, în ritmul ultrarapid al evenimentelor, romanul reia teme și motive clasicizate, pe care le revigorează cu tehnici preluate din domenii conexe, precum teatrul sau cinematografia. Romanul lui Valeriu Țurcanu, **Ștefan cel Mare. Întoarcerea**, aparține postmodernității ca apariție într-un moment istoric și îmbină într-un mod reușit tradiția și modernitatea, dând vigoare și densitate unui personaj istoric, Ștefan cel Mare.*

Cuvinte-cheie: Valeriu Țurcanu, roman, poetică, personaj, Ștefan cel Mare, mit, tehnici narative

In the twenty-first century, in South-eastern Europe, the novel embraces different ways of expression, but it remains a story, an artistic transfiguration of what happened once, so being related to myth, or a reconstruction of the reality in a fictional space, therefore preserving a relation to history. The purpose of this recovery of history is to experience new literary forms or to form and to educate, as it offers the pertinent message of the author who engages himself through his work in correcting reality. It is a wonder how in post-modernity, in the very fast rhythm of the events, the novel reinforces themes and motifs already classicized and refreshes them with techniques drawn from connected areas such as theatre and cinema.

*Valeriu Țurcanu's novel **Stephen the Great. The Return** belongs to post-modernity and blends successfully tradition and modernity, gaining vigor and density for a historical character, Stephen the Great.*

Keywords: Valeriu Țurcanu, novel, poetics, character, Stephen the Great, myth, narrative techniques

În istoria literaturii moderne, se pot identifica patru momente esențiale pentru dezvoltarea și înțelegerea raporturilor dintre realitate și ficțiune, care reliefează, de fapt, trecerea de la *a părea*, la *a fi* și la *a exista*, sau, cu alte cuvinte, mutația de la *lucru* (înțeles în mod absolut, cu absența activității care îi stă la bază) la *produs* (legat în mod necesar de activitatea creatoare¹). Un moment inițial este reprezentat de *Comedia umană* a lui Balzac, care face concurență stării civile, aspirând să reprezinte realitatea așa cum este ea, întemeindu-se pe un cod dat, pe norme stilistice, tematice, estetice. Coerente, previzibile, văzute din exterior, personajele dobândesc o semnificație în legătură cu *istoria* care le legitimează evoluția, cu *mediul*, ce funcționează ca un rezonator, și cu *o morală* (legată, evident, de puterea unei colectivități), care le dictează destinul. Această *viață a personajelor*, ce se conturează ca efect al strategiilor textuale, este opusă, la Proust, *vieții operei de artă*². În acest al doilea moment, al *estetismului*, se

1 Vezi, în acest sens, explicația lui Coșeriu, 2009: 201, privind distincția lui Humboldt între ergon și enérgeia: „numai pentru că se manifestă ca activitate, limbajul poate fi studiat și ca «produs».“ Se știe că un text poartă mai mult sau mai puțin urma activității de producere. Dacă semnele facerii (sau caracterul autoreferențial ori înțelegerea trucului, după Proust, 1976) sunt evidente, atunci are calitatea de produs, iar dacă aceste semne tind către zero, consider textul ca *lucru*.

2 În *Contra lui Sainte-Beuve*, Proust consideră că iluzia realității menținută în *Comedia umană* este un efect al artei lui Balzac, al valorificării unor norme literare, iar *a înțelege trucul* scriitorului înseamnă a crede mai puțin în realitatea personajului și a orienta atenția către operă și modul în care aceasta devine: „Dacă impresia vitalității șarlatanului, a artistului este accentuată, aceasta e în detrimentul vieții operei de artă!“ (Proust 1976: 149).

înregistrează, după Toma Pavel³, o ruptură între eu și lume, literatura sau arta, în genere, constituind singura posibilitate care i se oferă omului de a fi fericit. Obiectivă sau subiectivă, realitatea continuă astfel să fie un veritabil centru de interes pentru scriitori, în măsura în care abordarea ei se poate face din perspective diferite: sociologice, morale, metafizice. În *Pentru un nou roman*, Robbe-Grillet (2007) identifică romanul tradițional după suplimentul de sens care însoțește realitatea reprezentată ori după acele semnificații intenționate care *înconjoară lucrul ca ceva în plus*. Propune un alt pact: a nu considera lucrul decât ca lucru în sine, fără *franjurile culturale*, care îl falsifică. Pentru susținătorul Noului Roman, lumea nu are semnificații în sine, nu este nici absurdă, nici rezonantă; ea *este și atât*. Prin poetica *prezenței* pe care o propune, are în vedere caracterul primordial al lucrului, ceea ce este el, în absența oricăror sisteme de referință, care comportă semnificații diferite (de natură morală, psihologică, sociologică); cu alte cuvinte, denunțator al unui tip deformativ de percepție, Robbe-Grillet preconizează un mod insolit de a privi lucrurile, tehnică ce tinde către evidențierea laturii neobișnuite a lumii, concomitent cu impunerea unui nou mod de receptare a personajului. Acesta din urmă își face simțită prezența nu printr-un comportament exterior, ci prin privire, gândire sau pasiune, procese care slujesc și susțin descrierile de obiecte. Nu personajul dispare din romanele lui, ci modul tradițional de construcție, bazat pe comentariu și intenție auctorială evidentă. Raportat la această din urmă prezentare, personajul este, evident, o *noțiune depășită*, în concepția autorului francez. În volumul citat, Robbe-Grillet dezvăluie chiar prescripțiile ce stau la baza construcției personajului: trebuie să aibă nume, prenume, părinți, strămoși, profesie, rang social, statut psihologic, fizionomie revelatoare, un trecut, un caracter care să-i motiveze acțiunile și care să-l facă iubit sau detestat de cititor. (cf. Robbe-Grillet, *Despre câteva noțiuni depășite*, 2007). Față de realismul lui Balzac, Robbe-Grillet propune *un nou realism*, al textului ce se constituie, în care naratorul construiește lucrurile din jur și descrie aceste obiecte plâsmuite, denudând convenția. Interesul nu mai este reprezentat de o realitate aflată dincolo de text, ci de spațiul textului imediat, care conferă prezență mai ales semnelor. Iluzia referențială este treptat înlocuită de autoreferențialitate, *mimesisul* este concurat de *antimimesis*. Cele trei momente identificate mai sus, respectiv Balzac, Proust, Robbe-Grillet, reliefează trei moduri diferite de a concepe literatura în funcție de imitarea sau refuzul realității. Literatura postmodernă împacă aceste contrarii, prin conjugarea, în spațiul scriiturii, a normelor realismului cu ale textualismului, astfel încât universul ficțional să apară concomitent ca *lucru* și ca *produs*. Intens autoreferențială, literatura postmodernă valorifică în mod ludic sau ironic și tehnicile realismului, destabilizând obișnuințele de lectură. În fond, ceea ce propune scriitorul postmodern ține, așa cum subliniază McHale (2009), de dominantă ontologică a fenomenului artistic sau de propunerea unor lumi fictive, posibile, aflate, după Kundera, sub semnul lui *a exista*⁴. Se impune astfel necesitatea unei poetici a personajului care să evidențieze, pe de o parte, modul în care a fost creat și, pe de altă parte, să anticipeze modalitățile

3 Toma Pavel identifică două accepții ale *estetismului*: ca relație specială între individ și lume și ca opțiune conștientă pentru artă ca preocupare salvatoare, cu rădăcina în concepția romantică a artei ca mântuire. Între personajele lui Proust și lumea lor există o distanță aparent insurmontabilă: mediul își pierde capacitatea de rezonanță, morala nu le ajută, iar istoria le este indiferentă. Singurătatea individuală este răscumpărată, pe de o parte, de nesatisfăcătoare momente de bucurie, odată cu „redescoperirea involuntară a fericirii ascunse în memorie„ (v. episodul madlenei) (Pavel 2008: 385), iar, pe de altă parte, de artă, care oferă *adevărata eliberare*: „dacă e adevărat că accesul direct la plenitudinea trăirii li se refuză oamenilor, ei o pot regăsi în literatură„, (*idem, ibidem*); „Forța morală ... le lipsește în mod evident personajelor lui Proust și doar arta sau vocația artistică sunt în stare să le elibereze, deoarece numai ele permit oamenilor să guste adevărata savoare a vieții. O artă literară apropiată de poezie și de muzică, evocând neobosit trăirea momentană, învârtind caleidoscopul celor mai fugitive senzații și stări de spirit, anunță superioritatea vieții recreate de literatură față de suferința atroce a existenței reale„, (*idem, ibidem*: 386). Și pentru Mihail Zamfir principiul muzical evidențiază, alături de acronie, o nouă tehnică narativă ce se opune „romanului-document„. Dacă acesta din urmă este construit după legile *succesiumii*, ale ordinii și cronologiei, romanul modern tinde către *simultaneitatea* concretizată în acronie (cu formele: *observație morală și filozofică* la Musil, *simbolul* cultural la Thomas Mann, *amplificarea* unor fraze la Proust și *parodia* la Joyce) și în principiul muzical (ritm, reluări, amplificări, variațiuni pe aceeași temă, contrapunct etc.). (Zamfir 1988: 23-30).

4 *Existența* înțelesă ca *posibilitate*: „Romanul nu examinează realitatea, ci existența. Iar existența nu este ceea ce s-a întâmplat, existența este câmpul posibilităților omenești, tot ceea ce poate deveni omul, tot ceea ce este el capabil să facă. Romancierii desenează *harta existenței*, descoperind una sau alta din posibilitățile umane. Dar, încă o dată: a exista înseamnă «a-fi-în-lume». Trebuie să înțelegem și personajul și lumea lui ca *posibilități* (s. a.).“ (Kundera 2008: 57).

viitoare de construcție. Vom urmări în continuare modul în care se construiesc universul ficțional și personajul la Valeriu Țurcanu, scriitor aparținând postmodernității, cu o viziune nouă asupra sciiturii, ce trimite la cinematografie și teatru.

Cunoscut om de cultură din Republica Moldova, Valeriu Țurcanu și-a grupat concepțiile despre artă în volumul *Dramaturgia*, în care, pe lângă descifrarea sensurilor teatrului și dezvăluirea codurilor, țese și bogate sugestii despre posibila evoluție a acestei forme de exprimare a gândurilor și sentimentelor umane. Fascinat de film și de modul în care acesta solicită participarea spectatorului, autorul afirmă într-una din mărturisirile sale: „fiind mic, în casa bunicilor în care a crescut nu era televizor, dar în lecturile sale din acea vreme îl atrageau scrierile în care i se declanșa imaginația, viziunea sa, a cititorului. Nu avea pretenții de context, de subtext, de pretext, de limbaj. Și adesea, pierzând firul narațiunii la didascalii, alerga cu paginile mai departe ca să descopere pasajele *filmice*. Apariția cinematografului color, digitale, a televiziunii a preluat aceasta *filmicitate* a lecturii, creând imagini epice mai bogate în mijloace artistice și în detalii. Dar ceea ce lipsește filmului este stereografia evenimentului, văzut prin prisma personajului, fabulei, conștientului și a inconștientului, fizicului și verbalității... Acest defect de unică și imuabilă viziune a ochiului camerei de luat vederi nu îl poate înlătura nicio tehnica 3D. „Șansa de supraviețuire a literaturii constă în tocmai orientarea opusă, în multiplan, în stereografie“ [1, p.128]. Conștient de valoarea cititului și de importanța imaginației în timpul lecturii, autorul năzuiește să ofere lectorului un tip nou de scriitură supraetajată, stereografică. În parte, romanul *Ștefan cel Mare. Întoarcerea* pe care îl propune ilustrează această concepție.

Roman clasic, de inspirație istorică, *Ștefan cel Mare. Întoarcerea* [2] prezintă zilele zbuciumate de dinaintea alegerii lui Ștefan ca domn al Moldovei pe Câmpia Direptatea. Romanul intră în galeria operelor care au ca figură centrală imaginea eroului Ștefan cel Mare și stabilește relații de intertextualitate cu, de exemplu, *Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri, *Stejarul din Borzești* de Eusebiu Camilar, *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu. Valeriu Țurcanu umple un gol, intervalul temporal care lipsea din literatură, cel dintre întâmplarea tragică din Borzești și luptele glorioase purtate de Ștefan împotriva năvălitorilor. Autorul proiectează un narator-cronicar credincios unui discurs al începuturilor, în vocea căruia se disting patosul, durerea și dragostea pentru țară. Se pare că geneza, *începutul* reprezintă motivele esențiale ale romanului, alături de un alt motiv anunțat încă din titlu, *întoarcerea*, recuperarea originilor, re-cosmicizarea lumii. *Întoarcerea* și *începutul*, cu relațiile pe care le implică: afară-înăuntru, trecut-prezent, haos-ordine, sunt cele două axe ale romanului, marcând structura de adâncime, pe care o vor reliefa discursul naratorial, modul de construcție a eroului, timpul și spațiul narațiunii. Cele două motive implică, prin planul lor semantic, o relație duală, un timp așezat între două limite, învăluite în credibil și fabulos, în istorie și mit, care vor însoți personajele și le vor marca destinul.

Romanul este construit pe trei planuri, două epice și unul eseistic, plasat în subsolul paginii și purtând urma naratorului constituit în instanță moralizatoare, profetică. Pe de o parte, personajele și conflictele care le antrenează, de natură exterioară sau psihologică, pe de altă parte, discursul moralizator al naratorului care comentează, extrage esența întâmplărilor, formulează dictoane memorabile pentru întreaga umanitate. De aici impresia de actualitate care implică cititorul în trama narativă și în interpretarea adevărilor general-valabile. De altfel, scriitorul reduce materia epică și intervențiile explicative la minimum, pentru a implica cititorul care trebuie să umple golurile. Putem să vorbim despre o esențializare a conținutului care amintește de scena de teatru minimalist: totul este concentrat în întâmplări care se succed cu rapiditate, în spațiul interior sau exterior, închis sau deschis, în funcție de intenția auctorială și de mesajul propus. Cele două planuri epice corespund relației *afară — înăuntru*, căreia i se asociază relația de ordin moral, supraordonatoare a romanului, *bine — rău*: Ștefan, un tânăr pribeag, dotat cu voința de a recâștiga tronul tatălui său, și Petru Aron — al cărui model pare să fie tiranul lui Shakespeare — domn al Moldovei, un uzurpator și despot, care duce țara la necazuri și nevoi cumplite.

Personaj central al romanului, Ștefan are vise premonitorii, întâlniri destinate, care îi dezvăluie misiunea și îl întăresc în hotărârea lui de a recupera tronul și de a reda bucuria și înălțarea țării. Față de dezmațul, degringolada și opulența de la curtea lui Aron Vodă, austeritatea, sărăcia și acceptarea neajunsurilor sunt impresionante la doamna Oltea, mama lui Ștefan. Figură marianică prin excelență, ea imploră cerul să fie blând cu copilul ei; se află mereu pe lângă icoane, rugându-se proniei, dar își dezvăluie și firea hotărâtă, dârză, atunci când intervine pe lângă Vlad Țepeș să-l ajute pe Ștefan cu armată. Ea încheie un pact cu Vlad, deși știe că fiul ei nu este de acord să devină vasal domnului Țării Românești. Scena în care doamna Oltea pleacă singură cu trăsura peste dealuri pentru a fi aproape pentru fiul ei suferind este relevantă pentru puterea și dragostea ei de mamă.

Modalitate predilectă de construcție, antiteza evidențiază trăsăturile personajelor și caracteristicile spațiilor narrative și se îmbină cu simbolul. De exemplu, momentul inițial, construit în manieră tradițională, coincide cu începutul drumului eroului, când i se trasează sarcinile și se anticipează conflictele: cele trei cruci pe care le poartă cu sine Ștefan sunt semne ale câte unei ipostaze care îi alcătuiesc imaginea. Principele are *crucea de la botez*, care reprezintă soarta de om, *o cruce de la tatăl său*, Bogdan, ucis mișelește de Petru Aron, care simbolizează soarta de domnitor, *o cruce de la Iancu de Hunedoara*, care marchează soarta de misionar. Acestora li se adaugă semnul de pe pieptul său, făcut de crucea înroșită în foc de un pustnic pentru a-l vindeca de mușcătura mortală a șarpelui, semn după care oamenii îi recunosc soarta de *ales ori uns* al Lui Dumnezeu.

Copilăria eroului are o aură de legendă. Ștefan trăiește în orizontul miturilor și se raportează la două tipuri de adevăr: adevărul poveștii, al miturilor, și adevărul istoric, protejat de mama care negă povestea. Astfel, el știe că a fost alăptat de o lupoaică atunci când era copil bolnav, la sfatul unui pădurar ce îndeplinește rolul șamanului sau al vrăjitorului. Mai târziu, lupul îl va însoți în aventură, devenind un fel simbol al tatălui care îl protejează în încercările lui. Alături de cruce și de lup, stejarul este un alt element care îi marchează identitatea: este vorba, în plan oniric, de stejarul din vis, în care se urcă pentru a scăpa de mânia lui Aron, iar în plan real, de stejarul din Borzești, de care l-a legat pe Gheorghiuță în jocul de-a tătării. Ulterior, la nivel suprareal, conjugând cele două planuri, real și oniric, devine un semn al puterii și al forței, un centru al lumii, la umbra căruia o întâlnește pe pădureanca, duh al naturii, care i-l va dărui pe Nur, calul năzdrăvan.

Portretul lui Ștefan se conturează prin îmbinarea elementelor de prosopografie și etopee: „Principele era îmbrăcat în cămașă cu mâneci lungi, peste care puse un pieptar vișiniu, îngustat pe șolduri, cu o curea subțire de piele, care prindea sabia în față. În jos — pantaloni strâmți și cizme. Se vede că tânărul, nefiind înalt, ținea la suplețea sa.”; impetuoșitatea și orgoliul sunt evidențiate în replica: “ — Vreau ca lumea să-mi spună Ștefan al lui Bogdan voievod și nu băiatul mamei!”. Protagonistul se află la vârsta formării unei identități, sau, mai exact, își întocmește un proiect de identitate sub presiunea imaginii tatălui, a supra-eului. În acest sens, Oltea îi ghidează existența, îi susține viziunea și îi împrumută un scop: “ — Vrei să fii un voievod sau un boier de țară?”, “ — E mai bine să-ți zică Ștefan prostul? Că nu te duce capul să-ți iei ce este al tău?”, “ — Doar tu și eu cunoaștem gândurile lui [ale lui Bogdan a. n.], cum își visa el țara. Doar tu poți să le împlinești, să duci la bun sfârșit lucrarea lui.” Ca și Hamlet, Ștefan are misiunea de a-și răzbuna tatăl, dar, spre deosebire de prințul din Danemarca, nu trăiește chinul incertitudinii și nici nu amână împlinirea datoriei filiale. Tatăl ține de o suprarealitate țesută cu grijă de către Valeriu Țurcanu, un nivel ce definește universul ficțional ca lume posibilă. De exemplu, într-un plan suprareal, care îmbină realul cu visul, un călăreț, dăltuit pe o piatră de hotar într-un nivel de realitate, primește viață și face parte din suita lui Bogdan, într-o altă dimensiune. Așezat pe jertfelnicul de la granița Moldovei cu Țara Românească, Ștefan primește de la Bogdan „un bulgăre auriu de foc ca un mic soare, care îl cuprinse ca un ou și se topi în trupul principelui.” Părintele ucis este o apariție stranie, benefică, înconjurată de doisprezece călușari care se prind într-o horă ametoare. Apoteozat, fostul voievod anticipează reușita principelui, iar Călușul, jocul magic cu funcție apotropaică și vindecătoare, asigură trecerea pricipelui într-o altă etapă. Urmând traseul inițiativ al eroului din basme,

Ștefan este ajutat de voinici precum ciobanul, croitorul Șendrea, fierarul Harman și spătarul Arbore, de țărani care se pornesc la luptă, de personaje misterioase, de *cerul* însuși.

Forfota oamenilor, conflictele, tensiunile sunt observate de undeva, de sus, din perspectiva unui suprapersonaj, *cerul*, o metaforă a divinității. Acestui plan îi corespund intervențiile moralizatoare ale naratorului-cronicar din subsolul paginii. Planul supraindividual, al cerului, este un reflex al stărilor afective augmentate: „Nourii negri de ploaie nu se lăsau duși de asupra Sucevei. Cerul tot aduna putere pentru a stinge pârjolul de sub el, tănuit încă în sufletele omenești.“; „cerul s-a lăsat parcă mai jos și privea lumea“; pe Ștefan, „Cerul îl privi și se luminează răspândind prin nourii negri un șirag de fulgere“. Tipul acesta de focalizare externă este și o modalitate de a introduce ample tablouri precum cel al pieței aglomerate de la Suceava. Odată cu alegerea noului domn pe Câmpul Direptatea, pe cerul înseninat apare un vultur care consacră victoria și noua domnie. De altfel, și ultimul discurs pios și demn al lui Ștefan este adresat cerului: „Ștefan ridică ochii spre cer și spuse nu sieși, nu mulțimii care îl înconjură, dar celui nevăzut, celui de Sus: — În ciuda tuturor relelor, am rămas copiii tăi, Doamne! ... Pogoară printre noi și luminează-ne calea, binecuvântează țara Moldovei, Doamne!“ . Finalul indică sfârșitul exclusiunii și parcurgerea drumului din *afară înăuntru*, întoarcerea în matca strămoșească și la credință.

Dacă eul privat este conturat prin intermediul relațiilor cu doamna Oltea, cu voievodul Bogdan, cu Crina, prietena din copilărie care se jertfește, cu armașul Costea, protectorul, eul public este definit prin raportare la doi domnitori, reprezentanți ai unor concepții diferite despre guvernare și misiunea domnului. Vlad Țepeș, în Muntenia, și Petru Aron, în Moldova, sunt monarhii absoluți, conducătorii despotici, cruzi și tirani, care acționează în virtutea unei ideologii a autocrației. Secvența din capitolul al VI-lea, *Praznicul calicilor*, în care Țepeș asistă la spectacolul macabru al uciderii prin ardere a nevoiașilor și cerșetorilor — prinși ca într-o cursă în hambarul transformat în sală de petrecere — este demonstrarea sau concretizarea, în plan acțional, a unei concepții specifice. Pentru Vlad, oamenii sunt animalele pe care domnul ar trebui să le folosească în locul vitelor; numai cei tineri îi sunt pe plac, căci au putere, pe când „un bătrân e deja un hoit viu“, iar averile oamenilor sunt donații pentru iertarea păcatelor. Imaginația lui Vlad merge înspre schimbare, așa cum funcționează și la Petru Aron, numai că, dacă la primul saltul s-ar realiza pentru întregul popor, al doilea urmărește numai bunăstarea personală. Vlad este decis să curme dintr-odată lenevia, sărăcia, și măsurile lui sunt drastice, asociate cu o politică agresivă, de expansiune: „să băgăm frica în celelalte neamuri“, își propune el. Pe de altă parte, Petru Aron trăiește o demență a grandorii; el afirmă: „Prea multe neamuri de boieri are Moldova. Ar trebui rărite. Pământul țării este ocina lui vodă. Vreau — dăruiesc moșii, vreau — le iau înapoi. Nu poate fi în țară boier mai avut ca mine.“. Despre popor spune că este „Norod de proști și curve, ce ascultă de bici și frica poterașilor.“. Excentric, alienat, egocentric, incestuos, prizonier al unei bolgii interioare, domnitorul visează să întemeieze „o nouă viță de domnie“, primind un nou nume, Aron I și Mărețul, și să reboteze apoi țara în Aronia, iar limba română, în limba aroneză, la sugestia bufonului Tărcușa. „Puterea și slava“, „atotputernicul“, după nebunul curții, acesta din urmă o reprezentare a inconștientului domnitorului, Aron bea sângele lui Leu, un jefuitor al polonezilor, îi omoară pe negustorii Ian Buceațki, Lazaro Cvirino, Marco Belo, Soliman, după ce îi primește în „Ordinul Aronauților“ și după ce îi obligă să renunțe la averi. Apetența pentru spectacolul grotesc, imaginația sadică și opțiunea pentru mijloacele cele mai nelegiuite îi apropie pe Aron Petru și pe Vlad de personajul lui Negruzzi, Alexandru Lăpușeanul. Dimensiunii relative și situării în provizorat specifice celor doi domnitori li se opun credința în Dumnezeu și dragostea pentru patrie ale candidatului la domnie, Ștefan. Prin acesta, se amestecă planul uman, concret, cu cel metafizic: la tânărul principe, toate lucrurile sunt înțelese prin grila credinței. (De exemplu, în confruntarea verbală cu Vlad dinaintea arderii nepricopsiților, Ștefan afirmă: „Vinul cere măsură, mai ales că este sângele Domnului.“) Ștefan optează pentru egalitate și umanitate, pentru o guvernare în slujba poporului, cu frică față de Dumnezeu (în aceeași confruntare cu Vlad, el afirmă: „- Decât un domn satrap — mai bine deloc.“).

Protagonistul este și un *raisonneur*; el vorbește în pilde, în proverbe, comentează dintr-un punct de vedere moral acțiunile și credințele celorlalți, așa cum face și supra-naratorul în subsolul paginii. Este o urgență de îndreptare a lucrurilor prin enunțuri moralizatoare, iar personajele pozitive (doica, Oltea, Ștefan) devin exponentele sau purtătoarele unor legi, norme sau învățături. Intenția moralizatoare și valențele de actualitate despre care am mai vorbit sunt reliefate și prin tehnica simetrică de construcție a capitolelor. Acestea încep și se sfârșesc cu o intervenție a naratorului care exprimă, în enunțuri reflexive, adevăruri eterne, general valabile, ce plasează pe aceleași coordonate cititorul, naratorul și personajul. Enunțurile au o dublă funcție: de concluzie pentru întregul capitol, și de legătură a universului ficțional cu cel real, al cititorului. Dăm numai câteva exemple: „Pământul Patriei într-adevăr îți dă putere să lupti, căci anume aici găsești ceea ce e chemarea ta — neamul și credința.“, „Dumnezeu a vrut ca neamul moldovenilor să fie un străjer drept și cinstit al credinței.“, „Ajunsă în mâinile celor netrebniți, stăpânirea se întoarce în nelegiuiri.“, „Lăcomia, dacă n-are opreliști, umple țara cu hoți și haiduci.“ Alteori, interogațiile retorice evidențiază deznădejdea naratorului simpatetic, care se identifică suprapersonajului, neamul: „Moldovenii ... de când sunt pe fața pământului au fost liberi în țara lor. De ce oare? Poate bunul Dumnezeu avea sau mai are cu privire la ei planuri deosebite? Și ce fel de planuri, lăsând din rai doar o poartă? Unde dă ea, în apă sau în văzduh? Ce străjuiesc ei, la ce bun și până când?“ Interesul pentru trecutul și viitorul țării, pentru originile moldovenilor și desăvârșirea lor morală și socială reprezintă o constantă a scriitorului. De unde impresia de oficiere a unui sacerdot într-un templu maiestuos mai ales în secvențele încărcate de tensiune și străbătute de conflicte puternice (vezi Capitolul 8, *Chemarea lupoaicei*).

Ștefan trăiește cu credința în animalul totemic, lupoaica, ce apare în roman metamorfozat în ipostazele de zeiță și doică. Eroul o întâlnește în momentele excepționale, în acele situații limită când se află în vecinătatea morții și pradă descumpănirii, odată cu rătăcirea drumului. Așa cum aminteam, la Borzești, cuprins de friguri, este salvat de Bogdan-Vodă care îl duce la casa pădurarului să bea laptele de la o lupoaică ce avea pui. A doua epifanie — ipostază misterioasă, îmbrăcată în alb, care plânge pentru *țărișoara ei*, Moldova — are loc în apropierea unui izvor, într-o pădure de lângă Târgoviște. Comunicarea și accesul la realitatea sacră nu sunt posibile decât după săvârșirea unui gest cu valoare de ritual: personajul bea apă din izvor, simbol al originii și al purității. El însuși se purifică în felul acesta. Chiar zeitatea întâlnită trăiește lângă Izvorul Lacrimilor, topos încărcat de mister din Moldova. Spațiul își pierde coerența odată cu izbucnirea sacrului, iar nivelurile de realitate fuzionează într-o suprarealitate despre care am mai vorbit. Numai Ștefan ca om înregistrează diferența și distanța dintre locuri, în timp ce pentru entitatea consacrată, diferențele se estompează, granițele se șterg, totul reducându-se la o dimensiune calitativă, a spiritualității ubicue. Astfel, femeia în alb tresare când Ștefan intervine cu o corecție: Izvorul Lacrimilor se află în Moldova, nu în apropierea Târgoviștei, unde s-au întâlnit de fapt. Ea îi dezvăluie lui Ștefan adevărul despre geneza și originea moldovenilor, despre timpurile imemorabile: la început, pământul pe care stau astăzi moldovenii era fund de mare. Dumnezeu a despărțit pământurile de ape, a făcut Raiul, o deltă în centrul căreia a sădit un măr cu poame de aur. Din humă a modelat primii oameni din care s-au despărțit neamurile. După potop, Dumnezeu a acoperit Raiul cu apele sale, lăsând din el numai o Poartă, la paza căreia a lăsat moldovenii. Printre aceștia, mai circulă mitul despre animalul întemeietor și spațiile originare: Ștefan rememorează îndârjirea cu care unchiul Vlaicu apăra cu devoțiune o credință străveche. Este vorba despre strămoșii care se închinau lupoaicei ce a alăptat primii oameni; cunoscutul *Molda* era de fapt numele cetății cu temple ridicate lupoaicei-doice care „și azi se află pe tărâmul celălalt acoperit de ape“. Acestei perspective mitice îi este contrapunctată părerea străinului Soliman: strămoșii au pierdut marea din „lăcomie și desfrâu“, moldovenii sunt „săraci și mici“, fără „măsură și dreptate“. Scriitorul reinterpretează miturile potrivit creativității și intențiilor sale artistice. Universul ficțional pe care îl propune nu este o simplă imitație a realității, ci o refacere în sensul propunerii unei lumi în care axa posibilului se îmbină cu axa realului. Pentru ca nivelul de realitate în plus să fie cu ușurință receptat, înțeles și acceptat, Valeriu Țurcanu procedează la

o reducere la minimum a recuzitei, a gesturilor și a decorului. În felul acesta, se confirmă impresia de scriere minimalistă, care își găsește în cititor un colaborator eficace.

În încheiere, vreau să subliniez importanța gesturilor, element preluat din registrul teatral, codul nonverbal contribuind la transmiterea ideilor autorului și la asigurarea caracterului dramatic al operei. Limbajul dublu — verbal și nonverbal — este o caracteristică a lui Valeriu Țurcanu, al doilea tip având funcția de întărire a discursului și de evidențiere a stărilor sufletești. Personajele joacă într-un spectacol, se mișcă pe o scenă uriașă în fața unui spectator care întregește sensul, suprapune planurile și trăiește, așa cum afirmă autorul în mărturisirile sale, un efect al „apelor limpezi”, prin care „se poate vedea de la suprafață până în adâncuri și oferă unei pietre statutul de diamant”.

Referințe bibliografice

1. PARFENTIEV, B. „Dramaturgia” de Valeriu Țurcanu. În: *Revart*, 2013, nr.1, p. 123-132.
2. ȚURCANU, V. *Ștefan cel Mare. Întoarcerea*. Chișinău: Editura Pontos, 2013.

MOTIVUL „JUDECATA DE APOI” ÎN TRADIȚIA FILOZOFICO-RELIGIOASĂ ROMÂNEASCĂ

THE MOTIF „LAST JUDGEMENT” IN THE ROMANIAN PHILOSOPHICAL-RELIGIOUS TRADITION

ADRIAN MORARU,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand, Academia de Științe a Moldovei.

Pornind inițial ca un subiect biblic scena judecății exprimă și descrie totodată reflecția filozofică și estetică a percepției și transunerii în viața proprie a gândurilor despre existență. Pentru a pătrunde dincolo de reprezentarea în imagini a acesteia este nevoie să se cunoască nu doar mesajul spiritual desprins din religia creștină ci și întreaga filozofie a vieții omului, trecător prin lumea aceasta, dar totodată nemuritor în gândire și în forța cu care emană energie sub forma de imagini și culoare. Lucrarea de față prezintă estetica acestui subiect religioas care este filozofie prin căutare, teologie prin împlinire și artă prin expresie, constituindu-se ca sistem bine conturat și inconfundabil.

Cuvinte cheie: *Judecata de Apoi, mesaj filozofic, teologie, artă, creștinism, pictură murală.*

Starting as a biblical subject the scene of the Judgement expresses and describes, at the same time, the philosophical and aesthetic reflection of the perception and transposition of thoughts about existence in one's own life. To penetrate beyond its picture representation it is necessary to know not only the spiritual message taken out of Christian religion but the entire philosophy of man's life who passes through this world but at the same time he is immortal in his thinking and the force with which he emanates energy in the form of images and colour. This work presents the aesthetics of this religious subject that is philosophy in quest, theology in realization and art in expression, forming a well-outlined and unmistakable system.

Keywords: *Last Judgement, philosophical, message, theology, art, Christianity, mural painting.*

Scena *Judecata de Apoi* este una dintre cele mai ample și bine conturate scene din întreg ansamblul de fresce al unei biserici sau mănăstiri din spațiul românesc. Acum câteva sute de ani, nici o biserică ori mănăstire nu era lipsită de scena dată. Această reprezentare poartă în sine nu doar o imagine realizată în spirit religios ci și o *operă de artă* care deține un complex *mesaj filozofic*.

Pornind inițial ca un subiect biblic scena judecății exprimă și viziunea proprie a artistului. Pentru a pătrunde dincolo de reprezentarea în imagini a acesteia este nevoie să se cunoască și întreaga filo-

zofie a vieții omului, trecator prin lumea acesta, dar totodată nemuritor în gândire și în forța cu care emană energie sub forma de imagini și culoare.

Primele reprezentări ale *Judecății de Apoi* sunt simple, având la bază doar cuvintele Mântuitorului din Evanghelia după Matei, în care Hristos folosește ca imagine a *Judecății* despărțirea oilor de capre de către ciobani. Astfel apare reprezentată *Judecata de Apoi* în catacombe. Urmează Evul Mediu cu tradiția de doctrinare a Bisericii și noi relatări și meditații asupra *Judecății de Apoi*, pe care le întâlnim la *Sfinții Părinți ai Bisericii*. *Sfântul Augustin* este unul din cei patru *Părinți ai Bisericii Occidentale*, alături de *Ambrozie*, *Ieronim* și *Grigore cel Mare*, el a fost primul filozof care a luat în considerare istoria ca fiind necesară în educarea oamenilor și pentru lichidarea răului, iar *Judecata de Apoi* — moment ce marchează sfârșitul axei temporale a istoriei.

Oamenii Evului Mediu așteptau venirea lui Hristos fără a se teme de *Judecata de apoi*. Așa se explică faptul că în concepția lor despre sfârșitul lumii ei se inspirau din *Apocalipsă* și treceau sub tăcere scena dramatică a *Învierii* și *Judecății*. În secolul al XII-lea ideea *Judecății* era constituită prin suprapunerea a două scene: una foarte veche reprezentând imaginea lui Hristos din *Apocalipsă* în toată strălucirea Sa, iar cealaltă foarte nouă, cu îngerii sunând din trompete, creaturile supranaturale, un Hristos gigantic ce-și întinde brațele imense, acoperă cea mai mare parte a suprafeței și nu lasă decât foarte puțin loc pentru alte elemente și simboluri.

În spațiul cultural românesc primele reprezentări ale acestei scene au apărut în Transilvania. Aici se observă un amestec de note tradiționale răsăritene cu note apusene rezultând astfel faptul că reprezentarea *Judecății de Apoi* din Transilvania a fost influențată mai mult sau mai puțin de reprezentarea apuseană a *Judecății*.

În ceea ce privește reprezentarea *Judecății de Apoi* în Moldova, aceasta a jucat un rol de seamă, mai ales în împodobirea bisericilor cu pictură exterioară. Este prezentă aproape la toate bisericile pictate în secolele XV-XVI în interior, în exonartex, iar în exterior pe peretele sudic și vestic sau în pridvorul deschis, acolo unde acesta există. De obicei este așezată deasupra intrării cu scopul de a-l impresiona pe închinător. *Judecățile* de la Probota, Voroneț, Sucevița, Moldovița etc. păstrează elementele principale ale temei *Judecății*, însă au și trăsături proprii, care le fac unice în întreaga lume creștină. Cea mai veche reprezentare se află la mănăstirea Probota, ctitorie a Domnitorului Petru Rareș, iar dintre cele mai târzii din secolul al-XVI-lea, se află la mănăstirea Râșca și Sucevița.

Eshatologia individuală derivă din doctrina imortalității personale sau, cel puțin, din ideea supraviețuirii într-o formă oarecare după moartea fizică, urmărește să lămurească condiția, temporară sau eternă, a sufletului fiecărui individ în parte, și modul în care după moarte această condiție depinde de viața prezentă. *Eshatologia universală* are ca obiect ultimele evenimente ale istoriei omenirii, destinul final al genului uman, numit în mod curent sfârșitul lumii, precum și evenimente presupuse sau acceptate de diversele religii, ca învierea și judecata universală. Extrapolând definiția, se poate spune că eshatologia se ocupă cu ultimele speranțe în nemurire ale omenirii în cadrul unei religii sau al unui sistem filozofic.

Biserica de Apus, definește sufletul ca cel mai lăuntric aspect al oamenilor, acela de cea mai mare valoare pentru ei, acela prin care sunt în mod special în imaginea lui Dumnezeu. Doctrina credinței afirmă că sufletul spiritual și nemuritor este creat imediat de Dumnezeu. Sufletul simbolizează principiile spirituale din oameni. *Judecata de Apoi* conform acestei doctrine se întâmplă după ce sufletul trece printr — un proces de purificare. În clipa morții, sufletul merge în *Purgatoriu*, Rai sau *Iad*. Sufletele celor care mor necăiți de păcate mari, sau în respingere conștientă de Dumnezeu, sunt pierduți pe veci într-o stare numită *Iad*. Relativ puține suflete sunt suficient de pure pentru a fi unite cu Dumnezeu de prima dată — a intra în Rai. Pentru cei de la mijloc, *Purgatoriul* — adesea descris ca un loc de ispășire a păcatelor dinainte de botez ce sunt iertate prin mila Domnului și răscumpărate prin suferința și moartea lui Hristos. Aceasta este teoria *Judecății de Apoi* în cadrul Biserica Catolice care se bazează pe viziunea creaționistă a originii sufletului.

Perspectivile ortodox-estice și orientale sunt oarecum similare, în esență, cu perspectivele romano-catolice deși, diferă în detalii. Creștinii ortodocși ai *Bisericii de Răsărit* cred că după moarte, sufletul este judecat individual de Dumnezeu, și apoi trimis ori în sânul lui Avraam, în Paradis temporar, sau Iad, tortură temporară. La *Judecata de Apoi*, Dumnezeu judecă toată omenirea ce a trăit vreodată. Cei ce se dovedesc a fi drepti merg în Rai, Paradisul permanent, în timp ce condamnații trăiesc Lacul de Foc, tortură permanentă. *Biserica Ortodoxă* nu învață despre existența Purgatorului.

Despre *Judecata de apoi*, Sfântul Apostol Ioan Teologul în lucrarea sa numită *Apocalipsa*, susține că, la acel moment de purificare a sufletului, căutarea compromisului va fi atitudinea caracteristică a oamenilor în corelare cu mărturisirea pacatelor. El exprimă tendința oamenilor de a căuta cu asiduitate să-și motiveze căderea, iar răul va fi ca o moleșeală malignă, va susține această stare generală.

Apocalipsa sau *Judecata de Apoi* în viziunea *Bisericii de Răsărit* nu înseamnă distrugerea ei, ci schimbarea ei. Totul se va schimba deodată, într-o clipită. Morții vor învia în trupuri noi: vor fi trupurile lor, dar înnoite, așa cum Hristos a înviat în trupul Său, care purta urmele rănilor și ale suliței, dar avea însușiri noi și, în acest sens, era un trup nou. Iar la *Judecata de Apoi* se va arăta Domnul în slavă, pe nor și înainte de moarte dreptii trâmbițele vor suna cu putere. Ele vor suna în suflete și în conștiințe. Totul se va limpezi în conștiința omului.

Prorocul Daniel, vorbind despre *Judecata de Apoi*, povestește despre un Bătrân Judecător așezat pe tron, în fața căruia este un râu de foc. Focul este elementul purificator. Focul mistuie păcatul, îl arde, și dacă păcatul s-a altoit de sufletul omului, atunci îl mistuie și pe om. Acest foc se va aprinde înlăuntrul omului: văzând Crucea, unii se vor bucura iar alții vor cădea în disperare, se vor tulbura, se vor îngrozi. Astfel, oamenii se vor despărți dintr-o dată: în relatarea evanghelică unii se așază la dreapta, în fața Judecătorului, iar alții la stânga: i-a despărțit conștiința, însăși starea sufletească a omului îl aruncă într-o parte sau în cealaltă, la dreapta sau la stânga

Judecata de Apoi nu cunoaște martori sau listă de protocol. Totul este scris în sufletele oamenilor și aceste însemnări, aceste cărți se vor deschide. Totul se va descoperi tuturor și fiecăruia în parte, și starea sufletească a omului îl va face să meargă la dreapta sau la stânga. Unii, la bucurie, alții la chin. Când se vor deschide cărțile, toți vor înțelege limpede că rădăcinile tuturor viciilor sunt în sufletul omului. Și dacă nu au regretat păcatul respectiv, dacă nu s-a eliberat de el, sufletul va veni la *Judecata de Apoi* pentru a suferi de ură și de răutate. Și aceasta e o stare infernală. Gheena de foc — este focul lăuntric, este flacăra viciului, flacăra neputinței și a răutății și aici va fi plânsul și scrâșnirea dinților, răutății neputincioase.

În reprezentarea scenei *Judecății de Apoi* există o relație între concepția judiciară a lumii și ideea nouă a vieții, văzute ca o biografie. Fiecare moment al vieții va fi într-o zi cântărit în cadru unei audiențe solemne și în prezența tuturor puterilor cerești. Făptura însărcinată cu cântărirea sufletelor, adică Arhanghelul Mihail, a devenit patronul morților, motiv pentru care favorurile sale trebuie câștigate fără întârziere. Faptele pe care Arhanghelul trebuie să le evalueze au fost înregistrate într-o carte de un alt înger raportor. Simbolul cărții este vechi și în Scriptură îl găsim în viziunea lui Daniel, totodată acest simbol apare și în cartea *Apocalipsei*.

Teologia mai veche reprezenta raiul și iadul mai mult ca un loc decât o stare spirituală, aceasta din dorința de a face mai vie și mai convingătoare realitatea lor, prin materializare. *Teologia* nouă prezintă raiul și iadul mai mult ca o stare, o realitate existențială legată nu numai de factorul obiectiv ci și de cel subiectiv. Sfântul Ioan Damaschin spune — că focul din iad constă în pofta ce nu-și găsește materie pentru a fi satisfăcută, iar sfântul Isaac Spirul afirmă că păcătoșii vor fi biciuiți, de fapt de flăcările iubirii. Învățătura ortodoxă susține că prin rugăciunile și mijlocirile *Bisericii* din cer și de pe pământ este posibilă schimbarea sortii unor suflete din iad, până la judecata universală și chiar scoaterea lor. Cei ce au murit într-o stare de oarecare credință, neactualizată în fapte bune și în orice caz, fără dușmănie, ci cu speranță față de Hristos, chiar dacă au ajuns în iad după judecata particulară, pot fi ajutați să-și actualizeze dorința de comuniune cu Hristos și cu oamenii, dacă și-au manifestat dorința acestei restabiliri la sfârșitul vieții lor.

Prin urmare acest iad implică două posibilități de a fi etern pentru unii și neetern pentru alții. Fără a spune în mod sigur pentru cine va fi etern și pentru cine nu va fi etern, există pentru unii din ei posibilitatea de a nu fi etern. Cei care nu vor putea ieși din iad până la judecata universală nu vor mai putea ieși în veci, nefiind capabili să accepte o comuniune cu Dumnezeu.

Scrierile patristice așează pe o treaptă superioară fericirea primită la *Judecata de Apoi* față de fericirea primită imediat după moarte.¹ Aceasta deoarece la judecata particulară nu ne vom întâlni cu toți oamenii care au trăit pe pământ în credința lui Hristos, ci după judecata de apoi sau universală.

Această învățătură a fost dezvoltată de tradiția *Bisericii* ortodoxe, potrivit căreia, în starea provizorie, multe suflete pot fi scoase din iad prin rugăciunile celor vii, a sfinților, ceea ce nu se mai poate întâmpla după *Judecata de Apoi*. Un alt element care după învățătura ortodoxă deosebește starea sufletelor după judecata particulară de cea de după judecata universală, este că atât fericirea cât și chinurile vor fi purtate după judecata din urmă nu numai de suflete ci și de trupurile înviate. Deși fiecare suflet, fiecare persoană este judecată odată prin judecata particulară, totuși este absolut necesar să urmeze la finalul istoriei și o judecată a tuturor în fața tuturor, o judecată universală, de apoi, atât pentru faptul că o persoană nu poate fi apreciată deplin decât în legătură cu toți cei pe care i-a influențat, până la sfârșitul istoriei, cât și pentru a evidenția suveran și deplin măreția planului divin al mântuirii lumii. Această *Judecată de Apoi* va fi universală, solemnă, supremă, dreaptă, definitivă, publică și înfricoșătoare [1], încât fiecare va realiza moralitatea sau imoralitatea propriilor fapte sau a celorlalți, fiecare va realiza sentința proprie și sentința celorlalți.

Nemurirea sufletului și existența lui Dumnezeu, care nu pot fi demonstrate în cuprinsul rațiunii pure, devin adevăruri fundamentale ale rațiunii practice, obiecte ale credinței morale care ne fac să pătrundem — numai pe această cale — în lumea lucrului în sine. Conștiința morală ne pune în legătură cu numenul nostru interior, care nu poate fi decât numenul (lucrul în sine) infinit, interior și exterior, ca noțiuni spațiale neavând sens în acest domeniu. Imperativul moral are nevoie pentru împlinirea lui de libertatea morală a persoanei umane și are drept consecință nemurirea sufletului și existența lui Dumnezeu, care fac ca datoria morală să aibă un sens și garantează un viitor acord între virtute și fericire. Acestea pot fi înțelese doar după o analiză amplă a scenei *Judecata de Apoi* ca *operă de artă* în diverse culturi și perioade.

Dincolo de prezentarea evidentă prin culori a *Judecății de Apoi*, motivul poartă în sine *mesajul filozofic* profund care a evoluat și revoluționat oarecum lumea creștină de-a lungul timpului. Progresând, credința devine frica de Dumnezeu, pentru că nu credința se naște din frica față de Dumnezeu, ci frica din credință [2]. Aceasta este o evoluție firească a gândirii umane pentru că mai întâi trebuie să crezi ca apoi să-ți fie frică. Reprezentarea scenei *Judecată de Apoi* în tradiția *filozofico-religioasă* românească are la bază pornirea de a iniția sau de a dezvolta frica față de tot ce i se poate întâmpla omului după moarte, o dimensiune despre care nu cunoaște nimic. Aceasta mai poate fi expusă ca frica de păcat și devine un mijloc eficient de corectare a atitudinilor greșite ale credincioșilor. Iadul devine un topos punitiv al păcătoșilor, frecvent invocat în directă relație cu dezvoltarea unei pedagogii eclesiastice, menite să corecteze păcate ca: grija excesivă față de simțuri, setea de înavuțire, beția, preacurvia, lepădarea de prunci, clevetirea, pâra.

În frica de păcat sau frica de a cădea pradă viciilor umane nu avem conștiința unui pericol imediat, ci a unei primejdii viitoare, și anume a unui rău care ne va apăsa existența la infinit. De aici se naște și ideea despre cădere a conștiinței, iar urmările nu se vor arăta în toată gravitatea lor decât abia după ce vom trece pe planul vieții eterne. Deaceia frica față de Dumnezeu e o frică de *Judecată*, care poate da un verdict sorții omului precum chinul unei veșnice existențe neautentice, nedepline. Asta determină ființa umană să se afle într-o continuă meditație la *Judecata de Apoi* prin care se încearcă în context religios sporirea fricii față de Dumnezeu prin care să se evite păcatul sub orice formă.

1 „Glasul conștiinței, acest judecător cu totul drept, nepărtinitor, îl auzim și îl urmăm în măsura în care cercetăm cât mai des scaunul de spovedanie. Aici ne judecăm pe noi înșine în fața lui Dumnezeu...” — Pimen Suceveanu, „O viață închinată bisericii strămoșești și spiritualității naționale”, Iași 2010.

Perspectiva unei morți definitive și totale nu întretine frica în om, ci cel mult o plictiseală pentru lipsa de sens a existenței. Deaceia numai asocierea unei *Judecăți* viitoare cu momentul morții nou-menului pune o apreciere și pe gândul la moarte. Totodată pe parcursul existenței se crează un mediu adecvat pentru evidențierea virtuților omului ieșite din credință, deoarece între aceste două credință și frică de păcat este o legătură strânsă ele rezultând ca efect una din alta. Gândul la moarte, adică trecerea noului într-o alta dimensiune, l-a determinat pe om să se conformeze *Judecății* finale astfel încât să dovedească existența unei vieți viitoare infinite.

Dar atât binele cât și răul se află nu atât în realitatea însăși, în faptele ca atare, cât în ochii care privesc, în interpretarea pe care o dăm lucrurilor ce ne înconjoară.

Din punct de vedere filozofic, arta *picturii murale* accede dimensiuni ale esteticii, epistemologiei, gnoseologiei, fenomenologiei, eticii, filozofiei artelor și istoriei filozofiei, iar *mesajul filozofic al Judecății de Apoi*, se adresează în egală măsură rațiunii, voinței și sentimentului. Pe măsura perceperii acestuia transgresarea se produce din stadiul de călător înspre cel de contemplator, reușind a înfripa și dezvolta nu numai un amplu dialog cu opera, și prin aceasta cu artistul, ci, mai ales, al dialogului cu sine printr-o redescoperire a propriei persoane ca ființă dialogică, iconică.

Arta *picturii murale* fără pretenția de a circumscrie, se dovedește a fi expresie plenară a unirii filozofiei, teologiei și artei într-o dimensiune ontologică, contemplativă și mistică a aspirațiilor umane, expresie a însăși teofaniei și teandriei, a arătării lui Dumnezeu către om și a îndumnezeirii omului precum și a deznodământului final al existenței în eternitate a ființei umane.

În domeniul studiilor de iconografie a picturii medievale românești perioada actuală ar putea fi caracterizată drept o perioadă de acumulare de noi informații inedite și aprofundare a cercetării surselor tradiționale prin recursul direct nu numai la literatura biblică, apocrifă sau patristică, ci și la exegetica bizantină și postbizantină, la tratatele de liturgică sau la istoria ritualurilor creștine ortodoxe.

Sursele literare ale majorității temelor, subiectelor și motivelor din pictura murală în tradiția filozofico-religioasă românească le întâlnim la istorici și critici de artă români ca I.D. Ștefănescu,² Vasile Drăguț,³ Sorin Ulea,⁴ precum și la cercetători străini ca Wladislaw Podlacha⁵ sau Paul Henry⁶ care au studiat frescele mănăstirilor din nordul Moldovei, descifrând realități artistice de neuitat.

Actualmente societatea continuă să caute răspuns la întrebările fundamentale privitoare la *Judecata de Apoi*, o judecată finală și un deznodământ care face ca umanitatea pe parcursul existenței sale să se determine în privința unei apartenențe la o anumită cultură și tradiție religioasă și rămâne o preocupare constantă a individului și a comunității din care acesta face parte.

Concluzionăm: Scena *Judecății de Apoi*, pe lângă încărcătura emoțională a *mesajului filozofic* pe care o poartă, deține și un echilibru conciliator dintre expresiile eternității sau ale perenității, între celest și pământesc, dintre spirit etern și instabilitatea omenească, toate unite într-o singură reprezentare.

Estetica acestui subiect religiois este filozofie prin căutare, teologie prin împlinire și artă prin expresie, constituindu-se ca sistem bine conturat și inconfundabil.

Conform marelui filozof român Emil Cioran: „*La Judecata de Apoi se vor cântări numai lacrimile*“, aceasta fiind un adevăr filozofic incontestabil reeșit din tradițiile religioase și făcând o conexiune între spiritualitatea și realitatea în care trăiește omul.

Referințe bibliografice

1. SIMIONOVICI, E. *Sfânta Mănăstire Voroneț, vatră de istorie românească și de spiritualitate ortodoxă*. Suceava: Editura Mușatini, 2008.
2. STĂNILOAIIE, D. *Ascetica și mistica ortodoxă*, Alba Iulia: Editura Deisis, 1993.
3. I.D. Ștefănescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie Paris 1928, L'evolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique Paris 1929.*
4. Vasile Drăguț, *Pictura murală din Moldova, secolele XV—XVI*, București 1982.
5. Sorin Ulea, *Originea și semnificația teologică a picturii exterioare moldovenești, Volumele I și II*, București 1963 — 1972
6. Wladislaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina, în Umanismul picturii murale post bizantine*, București 1985.
7. Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution a l'étude de la peinture moldave*, Bibliothèque de l'Institut français de Hautes- Etudes en Roumanie, I, Mélanges 1927.

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 04.05.2012)

Nr. 1 (18) 2013

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